L'ART ANCIEN DANS LES FLANDRES

(RÉGION DE L'ESCAUT)

MÉMORIAL DE L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

ORGANISÉE A GAND EN 1913

PAR

JOSEPH CASIER

Président de la Commission des Monuments de Gand,
Président de l'Exposition
de " L'Art Ancien dans les Flandres ,,

ET

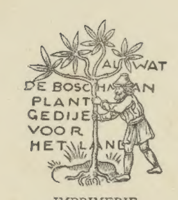
PAUL BERGMANS

Chargé de Cours et Bibliothécaire de l'Université de Gand,
Secrétaire Général de l'Exposition
de " L'Art Ancien dans les Flandres ,,

TOME PREMIER

BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, Éditeurs

1914



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS

L'ART ANCIEN DANS LES FLANDRES

(RÉGION DE L'ESCAUT)

Cet ouvrage a été tiré à :

550 exemplaires sur papier de Hollande de la Manufacture Royale de Heelsum, numérotés de 1 à 550 ;

15 exemplaires sur papier de la Manufacture Impériale du Japon, numérotés de I à XV.

Exemplaire numéro 421

Carte spécialement exécutée par M. Armand Heins, pour l'Exposition de L'ART ANCIEN DANS LES FLANDRES et indiquant les limites géographiques fixées par le Comité organisateur pour la préparation de l'Exposition.

Cet ouvrage a été tiré à :

550 exemplaires sur papier de Hollande de la Manufacture Royale de Heelsum, numérotés de 1 à 550 ;

15 exemplaires sur papier de la Manufacture Impériale du Japon, numérotés de I à XV.

Exemplaire numéro 421



FLANDRIA
Scheldegouw.
Région de l'Escaut.
Noordzee · Mer du Nord
Bouches de l'Escaut
Oosterschelde
Escaut Oriental
Zeeland
Honte ou Escaut Occidental
Oud Vlaenderen.
Walcheren
Middelburg
Vlissingen
Noord-Beveland
Zuid-Beveland
Goes
Tolen
Duiveland
Zierikzee
Deurloo
Spleet
Wielingen
Schaar van Waarde
VLAANDEREN
Brugge
Oostende
Damme
Sluys
Aerdenburg
Eecloo
Gent
GAND
L'Escaut FL.
Lys
Deynze
Thielt
Rousselare
Thourout
Yper
Kortrijk
Menin
Lille
Roubaix
Armentières
Hazebrouck
Cassel
Bergues
Dunkerque
Aire s/Lys
Douai
Arras
Valenciennes
Mons
Audenaerde
Ninove
Aelst
Dendermonde
Lokeren
St Nikolaas
Hulst
Axel
Antwerpen
Lier
Mechelen
Bruxelles
Brussel
Louvain
Leuven
Hal
Vous qui prenez plaisir a perdre vostre temps,
A lire les discours sans matière ou science,
Quittez tous ces fatras indignes aux sçavans,
Et venez embrasser les choses d'importance:
Amusez vous icy pour avoir cognoissance
De nostre beau païs, & de ses qualitez,
De noz villes, citez, & leurs proprietez,
Peuples, arts, industrie, & leur magnificence.
Lodovico Guicciardini.
Description de tout le Païs-Bas
Anvers 1567.
Lucas D'Heere,
Peintre Gantois.

INTRODUCTION

« Une exposition universelle, consacrée à tous les produits, à tous les » efforts de l'industrie et de l'esprit humain, au temps présent, ne serait pas » considérée comme complète dans nos vieux pays d'art, si elle ne s'accom- » pagnait d'une exposition d'art ancien. On ne peut laisser échapper une » occasion aussi exceptionnellement favorable de montrer aux visiteurs » étrangers à quel point la vie de nos siècles les plus prospères d'autrefois » s'associait aux œuvres de beauté. » Ainsi s'exprima M. Poullet, Ministre des Sciences et des Arts, dans son discours inaugural de l'exposition rétrospective de « l'Art Ancien dans les Flandres ». Ces paroles répondaient à la pensée initiale des organisateurs : faire connaître et admirer l'art flamand, honneur et gloire de la patrie.

D'autres, avant nous, ont pris l'heureuse initiative de manifestations artistiques dont le souvenir et le succès sont restés gravés dans la mémoire des fervents de l'Art et de l'Archéologie. Chacune d'elles eut sa caractéristique propre : ce furent les belles expositions de l'Art ancien à l'exposition nationale belge en 1880 à Bruxelles, des Anciennes gildes et corporations en 1900 à Liége, des Primitifs flamands à Bruges en 1902, de la Dinanderie à Dinant en 1903, de l'Art ancien bruxellois à Bruxelles et de l'Art mosan à Liége en 1905, de la Toison d'Or en 1907, du siècle de Rubens en 1910, des Arts anciens du Hainaut à Charleroi, des Anciens métiers d'art malinois et des Anciennes industries d'art tournaisiennes en 1911, et de la Miniature à Bruxelles en 1912.

Faut-il rappeler les expositions spéciales consacrées par Anvers aux illustres peintres flamands Van Dyck et Jordaens ?

Toutes ces manifestations d'art, variées autant que nombreuses, provoquaient cette déclaration d'un savant archéologue français, M. Paul Vitry : « La Belgique paraît être vraiment la terre bénie des expositions

rétrospectives. Il est incroyable de penser à tout ce qui s'est mobilisé d'œuvres d'art ancien dans cet actif et ingénieux petit pays. »

Gand avait déjà convié plusieurs fois le public à des expositions rétrospectives, notamment celle organisée en 1877 par la Chambre syndicale provinciale des arts industriels, au Palais de l'Université, l'exposition d'Art héraldique et des armoiries des chevaliers de la Toison d'Or en 1889, les expositions de tableaux anciens au profit de la « Société des Amis du Musée », et les petits salons documentaires de la Bibliothèque de l'Université, consacrés à l'histoire topographique de la Ville ou à la Révolution de 1830 dans les Flandres.

Et combien d'autres, moins importantes incontestablement, et d'un intérêt plus local, mais instructives parce qu'évocatrices du passé artistique de la Belgique.

De cet ensemble de manifestations d'art s'élève un hymne patriotique qui proclame la variété et la richesse de notre patrimoine artistique aux siècles passés. Malgré les guerres, les pillages, les actes de vandalisme et, hélas ! l'ignorance ou l'incurie, les épaves de ce passé glorieux attirent la foule des visiteurs étrangers et provoquent leur admiration.

L'exposition universelle et internationale de Gand nous parut une occasion favorable pour suivre l'exemple de Liége et de Bruxelles. Avec quelques amis de l'art flamand, nous ne pûmes résister au désir d'interroger le passé artistique de la Flandre et de chercher à mettre une fois de plus en valeur ses trésors d'art. Au surplus, la ville de Gand devait à son passé artistique et à l'abondance de ses monuments de compléter son exposition universelle par un tableau évocateur du passé de la Flandre.

En appelant l'étranger à Gand pour contempler les progrès des sciences, de l'industrie et du commerce, on ne pouvait laisser ignorer à nos hôtes les manifestations de l'Art flamand dans les siècles antérieurs. Aux richesses économiques de la nation, il convenait de joindre les chefs-d'œuvre de nos artistes; aux aspects positifs de la vie, il fallait joindre sa poésie, c'est-à-dire le beau dans ses multiples émanations.

Pour réaliser ce désir et lui donner corps, il fallait arrêter un programme à la fois différent de ceux des expositions antérieures et susceptible de provoquer l'attention, d'éveiller l'intérêt des visiteurs.

* * *

Deux courants artistiques principaux correspondent en Belgique aux deux bassins de la Meuse et de l'Escaut. Le fleuve nous paraît, en effet,

constituer la grande voie de communication dans le domaine artistique comme en matière économique.

L'exposition de l'Art mosan appelait tout naturellement sa sœur jumelle, celle de l'Art ancien dans la vallée de l'Escaut, région correspondant plus ou moins à l'ancien territoire de la Flandre, de Cambrai à Zierikzee, et comprenant le nord de la France, les deux Flandres, le Hainaut occidental, la majeure partie du Brabant, Anvers et la Flandre Zélandaise.

Cette configuration géographique ne correspond évidemment pas aux délimitations des hommes de guerre ou des diplomates. S'écarte-t-elle de la réalité au point de vue artistique? La question prête à la controverse, bien qu'il y ait des preuves nombreuses de l'influence donnée ou reçue par la voie fluviale ; il suffit de citer Gand et Tournai, dont quelques monuments d'architecture attestent les relations artistiques au point de vue de la conception comme à celui de la matière employée.

Au point de vue chronologique, on décida d'envisager toute la période s'étendant du moyen âge à la fin du XVIIIe siècle.

Dans ces limites géographiques et chronologiques, il fallait enfin fixer l'angle artistique sous lequel on voulait envisager l'entreprise.

Après les belles manifestations de Bruges et de Bruxelles, qui avaient eu la peinture pour objet principal, presque exclusif, il ne pouvait être question de récolter dans un champ qui avait été moissonné avec soin et succès.

On songea à la sculpture, moins connue, aux arts du tissu et à la miniature de manuscrits, dont l'influence sur les origines de l'École flamande de peinture s'affirme chaque jour davantage, grâce aux travaux des érudits belges et étrangers.

Mais l'œuvre d'art n'est pas un produit spontané et sans relations avec l'ambiance.

Œuvre de l'homme, elle porte l'empreinte de son auteur; elle trahit son éducation, ses goûts, les traditions de sa race, les influences du climat, des mœurs, des tendances religieuses ou autres; en un mot, l'œuvre d'art porte l'empreinte du milieu et de la vie dans lesquels elle naît.

Cette pensée engagea les organisateurs de « l'Art Ancien dans les Flandres » à envisager cette face de l'histoire de l'art. Ainsi leur était fournie l'occasion de présenter sous un aspect nouveau quelques-uns des éléments de la vie corporative, intellectuelle, religieuse, civile ou charitable aux siècles passés. C'est cette même pensée qui fit réunir dans une vaste salle, des

aspects de nos villes flamandes ; ces toiles, groupées sans souci d'art, au seul point de vue documentaire, présentaient un vif intérêt aux yeux du visiteur attentif; elles fournissaient à son esprit les éléments permettant de reconstituer le milieu dans lequel vécurent nos ancêtres et ouvrèrent les artisans d'art. Ce point de vue n'a pas été compris partout avec un égal succès; quelques administrations publiques n'ont pas saisi la portée de cette partie de l'exposition.

Il ne s'agissait pas, en effet, d'une banale juxtaposition de quelques sites pittoresques, de vues de villes et de pignons élégants ou vétustes. Les organisateurs de « l'Art ancien dans les Flandres » voulaient placer les visiteurs dans l'atmosphère de l'ancienne Flandre, les initier à quelques aspects de son existence et de ses coutumes, montrer le type des constructions et les aspects urbains, rappeler le souvenir des fêtes religieuses et publiques, des cérémonies officielles, des scènes militaires, des réunions de gildes et corporations, de chambres de rhétorique, ainsi que des fêtes privées.

Ce milieu étant reconstitué, on pouvait montrer d'une façon plus vivante l'efflorescence et la fécondité de l'Art flamand, dont l'influence s'est répandue au loin. Autour des œuvres des sculpteurs, des lissiers, des orfèvres et des miniaturistes, on a rangé des spécimens de la numismatique, de la broderie, de la ferronnerie, de l'art de l'étain. La peinture fut écartée comme art, pour ne pas encourir le reproche d'emboîter le pas aux expositions précédentes. Une exception d'ordre spécial fut faite pour l'ameublement d'un salon d'amateur au XVIIe siècle: il s'agissait, en effet, de réaliser un ensemble artistique, rappelant aux visiteurs un aspect de la vie des patriciens du XVIIe siècle; partout ailleurs, la peinture ne fut admise qu'à raison du sujet représenté et dans la mesure où celui-ci concourait au but de l'exposition, dans les limites de son programme.

C'est ce qu'exprimait en termes excellents M. le Ministre des Sciences et des Arts à la cérémonie inaugurale lorsqu'il disait, dans le discours déjà cité : « L'Art de la peinture ne figure à la rétrospective que parce qu'il apporte avec lui l'aspect le plus juste, le plus sensible, le plus sincère et le plus universel du passé ».

Pour résumer en quelques mots le programme, disons que la première section de l'Exposition était destinée à donner une idée de ce qu'avait été la région de l'Escaut sous l'Ancien Régime. Des plans et des panoramas anciens devaient y montrer le développement des villes, des photographies documentaires rappeler les trésors d'art monumental, tandis que des tableaux et des objets divers évoquaient les aspects principaux de la vie des habitants.

Aux arts et aux industries d'art était consacrée la deuxième section. La peinture, toutefois, avait été réservée, nous l'avons dit.

Exclusion singulière, à première vue, puisque c'est l'art qui a été pratiqué avec le plus d'éclat dans la région, mais exclusion qui se justifie aisément. Présenter le tableau du développement de l'admirable école flamande était quasi impossible, après les célèbres expositions de Bruges et de Bruxelles, et on préférait se borner cette fois à en explorer un domaine particulier, celui de la peinture de manuscrits, où se signalèrent d'une façon éclatante les ateliers ganto-brugeois.

Par contre, on désirait accorder une attention toute particulière à la mise en valeur des diverses écoles de sculpture. Louis Viardot n'hésitait pas à affirmer naguère que la sculpture « a été peu cultivée dans les Flandres et médiocrement ». Il n'en est plus ainsi de nos jours : des historiens et des critiques d'art, J. Rousseau, Dehaisnes, Jos. Destrée, L. Cloquet, B. Koechlin et d'autres, se sont efforcés de mettre les choses au point. Mais l'importance de la sculpture de la région de l'Escaut est encore inconnue du grand public, et l'Exposition de Gand a été une révélation pour la majorité des visiteurs.

A l'art du sculpteur se rattachent tout naturellement la numismatique, la ferronnerie, la dinanderie et l'art du mobilier. D'autres industries ont été pratiquées spécialement par les riverains de l'Escaut : la tapisserie, la broderie, le linge damassé, la dentelle. Il y avait lieu de recueillir des spécimens caractéristiques de ces diverses formes d'art appliqué.

Ces considérations expliquent et justifient la double face de « l'Art Ancien dans les Flandres ». Au lieu de faire revivre une *époque*, comme aux Primitifs flamands, ou une *école* comme à l'Exposition du XVIIe siècle, on tenta d'évoquer un *milieu*, une *région*, c'est-à-dire les Flandres dans l'acception la plus large du mot.

*
* *

Le programme comprenait, on l'a vu, deux grandes divisions : d'une part le *Milieu* et la *Vie* dans les Flandres; d'autre part, *l'Art et les industries d'Art*.

Le *Milieu*, c'est-à-dire le bassin de l'Escaut, était représenté par près de deux cents vues de villes d'époques diverses, rassemblées avec la seule préoccupation de fournir des précisions documentaires. Le classement était topographique et s'étendait du Sud au Nord, de Valenciennes à Zierikzee.

L'intérêt fut considérable, nonobstant les lacunes dues à des hésitations imputables à un étroit esprit de clocher.

Pour évoquer le Nord de la France, on parvint à réunir une curieuse série de vues de Dunkerque et son port ; de Saint-Omer et de l'abbaye Saint-Bertin ; de Cassel, pittoresquement juché sur la colline qui domine de façon très imprévue la plaine flamande ; de Valenciennes et de l'abbaye Saint-Amand ; de Lille, d'où sont venus des tableaux d'Antoine Watteau, avec de pittoresques scènes populaires : la *Procession de Lille* en 1789, la *Fête du Broquelet* et la *Braderie*.

Le Hainaut belge était représenté par deux petites vues de Tournai au XVIIe siècle : la Grand' place, le jour de l'inauguration du roi Charles II d'Espagne, et la grouillante rue du Pont (Musée de Tournai), ainsi que par un superbe dessin colorié du peintre de Louis XIV, Adam-François Vander Meulen, représentant la prise de Mons (Manufacture nationale des Gobelins, Paris). Dans le ciel de la composition, le secrétaire du Roi-Soleil a inscrit ces mots : « Le Roy a choisy ce desseing le 3e aoust 1692 » ; on peut voir, en effet, à Versailles le grand tableau pour lequel ce dessin servit de modèle.

La Flandre occidentale nous envoya de curieux panneaux de retable, du début du XVIe siècle, donnant des vues des remparts et des tours de Nieuport, y compris le Vieux phare (Musée de Nieuport) ; — des aspects d'Ypres, notamment deux typiques Grand' Places au XVIIIe siècle (Musée d'Ypres) ; — de Courtrai et de son pont du Broel (Musée de Courtrai) ; — de Dixmude, d'Ostende et de Bruges, dont la place du Bourg était présentée au XVIIe et au XVIIIe siècle, c'est-à-dire avant et après la construction du Palais de Justice, qui n'a pas embelli l'aspect du site.

A part une grande vue panoramique de Grammont, du début du XVIIe siècle, attribuée à Josse de Momper (Mme Campen, à Nederboulaere) remplie de détails intéressants, la Flandre Orientale fut presque exclusivement représentée par des vues de sa grande ville, l'orgueilleuse cité de Charles-Quint, à laquelle Philippe le Bon, dans sa charte de 1430, reconnaissait le titre de capitale des Flandres, et le droit de « avant parler par tout nostre dit pays de Flandres et ailleurs... ».

Il est vrai que peu de villes peuvent s'enorgueillir de posséder une collection de documents topographiques, depuis le moyen âge jusqu'à l'époque moderne, aussi riche et aussi précieuse que celle conservée à la Bibliothèque de l'Université de Gand. Elle a été formée avec un zèle pieux par les Goetghebuer, les van Lokeren, les vander Haeghen.

Ce sont des pièces rarissimes que ce projet original du Beffroi, du début du XIVe siècle, *Dbeweerp van den Beelfroete;* — ces plans authentiques de l'Hôtel de Ville, tracés sur vélin par les architectes De Waghemaker et Keldermans, quelques années après la naissance de Charles-Quint, et qui, s'ils avaient été complètement réalisés, nous auraient dotés du plus merveilleux type de palais communal flamand ; — cette superbe vue panoramique de 1534 justifiant si bien le mot célèbre de l'empereur à François Ier : « Je mettrais Paris dans mon Gand », — cette autre vue, où sont tracés les contours de la citadelle que Charles-Quint fit élever, après la révolte de 1540, sur l'emplacement de l'abbaye Saint-Bavon afin de tenir en respect ses turbulents concitoyens ; — cette suite unique exécutée en 1585, par Liévin Vander Schelden, d'aquarelles fixant l'aspect des principaux monuments gantois au moment de l'entrée d'Alexandre Farnèse, prince de Parme. Au XVIIe siècle appartiennent une vue de la *Cour du Prince* où naquit Charles-Quint (c'est d'après ce tableau que l'on a édifié, à l'Exposition universelle de 1913, le Pavillon de la Ville de Gand), une grande toile de Pierre Le Plat : *la Prédication du P. Marc d'Aviano sur le marché du Vendredi*, pendant une épidémie, en 1681 (baron Heynderickx, Bruxelles), des dessins de Liévin Cruyl, spécialiste éminent en matière de perspective, et de Vander Meulen ; au XVIIIe siècle, une série de tableautins charmants : *Entrée de Louis XV à Gand* (comtesse de Limburg-Stirum, Bruxelles), *la Place d'Armes*, par Siclers, peintre-amateur ne disposant que d'une technique graphique assez incertaine, mais doué d'un vif esprit d'observation, de nombreuses œuvres de Jacques Trachez, Vitzthumb, etc.

Le Brabant était représenté par la belle tapisserie de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, reproduisant *le Vieux Palais et les jardins des ducs brabançons;* par le plan de Bruxelles, si instructif, de Martin de Tailly, daté de 1650 (archives de Bruxelles), ainsi que par des tableaux de Snaeyers, sortis des réserves des Musées Royaux : *l'Hôtel de Mérode*, et *la Place du Sablon*, le 23 avril 1651, jour où l'Archiduc Léopold-Guillaume abattit l'oiseau au tir du Grand-Serment, sur la flèche de l'église du Sablon.

Malines était insuffisamment évoqué par une toile de 1658, due à Nicolas Van Eyck ; dans le cadre pittoresque des pignons en bois du marché de Malines, le peintre a rappelé les scènes de violence qui ont accompagné la prise de la ville par les gueux, le 9 avril 1581.

Un autre épisode de nos guerres de religion était rappelé par le grand plan panoramique de Lierre. Cette fois, c'est une victoire des troupes espagnoles, qui reprirent la cité le 14 octobre 1595. De la même époque

environ, une jolie vue attribuée à Peter Balten, de la place de Lierre, avec son beffroi caractéristique (M. Amédée Prouvost, Roubaix).

La participation d'Anvers fut considérable; l'administration communale anversoise avait prêté une série de tableaux du Musée des Beaux-Arts, qui a été complétée par quelques apports de collections privées. On pouvait ainsi se rendre compte de l'aspect de la fameuse place de Meir, au XVIe, au XVIIe et au XVIIIe siècle, de l'ancien marché aux Bœufs, de la Grand'-place, etc. Une grande toile de Bonaventure Peeters (Musée de Dunkerque) fixe l'aspect du port, le jour de la fête donnée sur l'Escaut à l'occasion de la prise de Bréda, en 1625, par le marquis de Spinola, généralissime des troupes espagnoles dans les Pays-Bas; un petit panneau du même peintre rappelait l'arrivée à Anvers de navires de guerre hollandais en 1637 (M. A. Capouillet, à Bruxelles). Très utile pour la connaissance de l'ancienne topographie anversoise, la vue panoramique d'Albert Grimmer reproduisant les polders des environs; elle est prise des maisons aux Anguilles, hors la porte de Lille.

Voici enfin les ports zélandais : Arnemuiden en 1550, Zierikzee au XVIe siècle, deux précieux documents, non seulement comme panoramas des villes auxquels ils appartiennent, mais aussi au point de vue de l'histoire de la navigation, car ils sont ornés de fidèles figurations de bateaux. Trois tableaux de Flessingue dépeignaient la ville et le port; Middelbourg était représenté par une vue de l'abbaye au XVIIe siècle.

Cette documentation se complétait par une grande carte de la région de l'Escaut exécutée spécialement pour l'Exposition par un peintre-archéologue, Armand Heins, — une série de croquis de *Vieux coins de Gand,* du même artiste, — des agrandissements photographiques reproduisant les principaux monuments de la contrée et de sa capitale, et enfin un précieux armorial de Flandre au XVIe siècle, découvert il y a quelques années par M. Willem de Vreese, bibliothécaire en chef de l'Université de Gand, et reproduit pour la première fois d'après l'original appartenant à la Bibliothèque Royale de Munich (*codex iconographicus 265*). L'intérêt de ce manuscrit est d'autant plus considérable qu'il contient, outre les armes des familles, celles des villes et des métiers; il comporte 819 armoiries.

Le groupement de ces derniers éléments dans une *salle de documentation* indiquait de façon nette l'intention très arrêtée des organisateurs de ne pas négliger les intérêts scientifiques.

Pour nous, l'Exposition de « l'Art Ancien dans les Flandres » n'était pas une simple juxtaposition d'objets intéressants, de nature à flatter l'œil

des amateurs ou à amuser l'esprit des curieux. Sa portée était plus haute, et nous y tentions l'esquisse d'un beau chapitre de l'histoire universelle de l'art. Nous souhaitions que l'on pût y faire une étude raisonnée des tendances propres des artistes du bassin de l'Escaut, se rendre compte des circonstances au milieu desquelles leurs œuvres furent produites, autant que de la nature des êtres auxquels ces œuvres étaient destinées. Pour que les visiteurs éclairés fussent à même de se livrer à cet examen, qui leur permettrait de conserver de cette exposition temporaire une idée durable autant que concrète, il importait de mettre à leur disposition de véritables *documents*. Et c'est ce qui fut tenté ici pour la première fois, croyons-nous, dans une exposition d'art.

* * *

Dans ce *milieu* des Flandres, on voulut faire revivre les habitants



Partie de la Salle de la Vie publique et corporative.

en envisageant les principaux aspects sous lesquels se manifeste la vie : vie publique et corporative, vie intellectuelle, vie religieuse et vie privée.

L'hémicycle de la vie publique et corporative s'offrait le premier aux regards des visiteurs. Au fond un grand arc de triomphe reproduisait une des décorations dont l'exécution fut dirigée par le célèbre peintre Gaspard de Crayer, l'émule de Rubens, et qui furent érigées en 1635 au marché du Vendredi, à Gand, à l'occasion de l'entrée du Cardinal Infant Ferdinand d'Autriche; les pièces en étaient éparses dans diverses collections publiques gantoises, et il est bien désirable qu'elles puissent dorénavant rester réunies. Le grand panneau central représente la « Pucelle de Gand » recevant le



Reconstitution de l'Arc de Triomphe
érigé au Marché du Vendredi à Gand, à l'occasion de l'entrée du Cardinal Infant Ferdinand en 1635.

Cardinal Infant; les autres, des épisodes du voyage de prince : son heureuse navigation en Italie, sa participation à la bataille de Nordlingen, sa réception à Cologne par les électeurs; le dernier tableau est allégorique et rappelle l'arrivée d'Enée en Italie, où il est accueilli par le vieil Evandre.

Le grand tableau de François Duchastel, collaborateur de Vander

Meulen en France, rappelait la fête d'inauguration de Charles II, roi d'Espagne, représenté par le marquis de Castel-Rodrigo, comme comte de Flandre, en 1666 (Musée des Beaux-Arts de Gand). L'œuvre, de dimensions exceptionnelles, est un précieux souvenir historique et archéologique ; il renseigne sur l'architecture du marché du Vendredi, le célèbre forum gantois ; il documente sur les usages et les costumes de nos ancêtres du XVII[e] siècle, aux jours de grandes fêtes officielles.

Cet hémicycle contenait d'importantes séries de colliers, de cartels, de coupes, d'insignes, de torchères, de plaques, de brassards, de palettes de marqueurs, de carquois, d'arbalètes, de statuettes de saint Georges et de saint Sébastien, épaves des trésors des anciennes gildes.

Il importe d'insister sur cette collection de pièces corporatives, réunies et classées par M[r] Joseph Maertens, un des secrétaires du Comité central.

On sait avec quelle force l'esprit d'association s'est manifesté en terre flamande, quelle importance les gildes ont prise, tant celles qui constituaient des groupements professionnels, c'est-à-dire les corps de métiers, que celles qui correspondaient à nos sociétés d'agrément, intellectuelles ou sportives, soit les chambres de rhétorique et les confréries. Leur vie était intense et tout imprégnée d'art. Les témoignages abondent : il suffit de signaler ces torchères ornementées de façon typique, qui donnèrent tant de pittoresque et d'allure décorative aux antiques cortèges et processions ; ces drapeaux chatoyants, brodés ou peints sur des étoffes légères et qui claquaient joyeusement au vent aux jours de parade ; ces blasons compliqués auxquels s'ingéniaient la recherche de l'allégorie et du symbole, l'amour des jeux d'esprit, chers à nos ancêtres ; ces colliers et ces insignes luxueux, amoureusement ciselés par les maîtres-orfèvres, ces majestueuses coupes qui passaient de main en main au cours de plantureux banquets corporatifs.

Les torchères gantoises proviennent des corporations des Quatre-Couronnés, des Soutireurs de Vin, des Brasseurs, des Lanterniers et Epingliers, des Mesureurs de Blé, des Charpentiers de navire, des Porteurs de sacs *(Pijnders)*, des Tisserands, des Enfants de la grue *(Kraankinderen)*, de la gilde de Saint-Luc et de la confrérie de Saint-Sébastien. Signalons, parmi les torchères recueillies dans d'autres villes, celles de la corporation des Maréchaux ferrants de Bruxelles, datées de 1631, de la gilde de Saint-Sébastien, du métier des Débardeurs de Lierre, des Porteurs de sacs et des Teinturiers de Lille, des Meuniers de Saint-Omer.

Quantité d'autres pièces faisaient connaître de près, de façon concrète et saisissante, la vie corporative : coffrets d'archives, cartels, meubles, masses

de cérémonie, plaques-insignes, panonceaux, palettes de marqueurs, brassards d'archers, carquois ornementés, arbalètes et fusils, plateaux d'offrandes, argenteries données en prix dans les concours, etc.

Mais ce sont surtout les colliers et les coupes qui, par leur richesse, attiraient le regard. Les colliers réunis à l'Art ancien étaient au nombre d'une quarantaine. Le plus merveilleux était l'admirable collier d'une corporation d'orfèvres du XVe siècle (M. de Kerchove d'Ousselghem, Gand) avec un pendentif représentant saint Eloi, patron de la corporation. La plupart étaient des colliers de confréries portés pendant un an par le confrère qui avait remporté le prix au grand concours annuel et avait été investi de la dignité de « roi ».

Mentionnons, encore pour le XVe siècle, le collier de la gilde de Saint-Sébastien d'Ypres; puis, pour le XVIe siècle, ceux des gildes d'arquebusiers de Flessingue et de Sommelsdyck en Zélande, des gildes Saint-Sébastien de Furnes, de Dixmude, de Roulers, de Moerbeke et de Hulst, de la gilde des canonniers et arquebusiers d'Ath, de la gilde Saint-Antoine d'Alost; pour le XVIIe siècle : ceux des gildes de la Sainte-Famille de Lille (M. J. Mailliez, Lille), des archers de Neren sous Hougaerde (Musée de Tirlemont), des gildes Saint-Sébastien de Gand, d'Oisterwyck (M. Frans Claes, Anvers), de Bruxelles (Mgr Maes, Duysbourg), de Waesmunster, de Doel, de Berlaere, d'Overmeire; de la gilde Saint-Georges d'Hulshout (Musée du Steen, Anvers), de la gilde Sainte-Ursule d'Appels, de la confrérie Saint-Antoine de Gand, en or massif enrichi d'émaux; enfin, pour le XVIIIe siècle, ceux des gildes de Saint-Sébastien de Baesrode (Musée du Steen, Anvers), de Calcken, etc.

Plusieurs coupes seraient à signaler, notamment celle de la corporation des Poissonniers de Bruges (baron de Pélichy, Gendbrugge), celle de la confrérie Saint-Sébastien de Gand, don des Archiducs Albert et Isabelle, celle en forme de moulin de la gilde Saint-George de Deinze, datée de 1612 (MM. de Lava, Deinze), et la coupe en vermeil contenant une figurine de chevalier, qui apparaissait lorsque le buveur vidait la coupe, de la gilde des canonniers de Veere en Zélande (Rijksmuseum, Amsterdam).

Plus évocateurs encore de la vie corporative d'autrefois étaient quelques tableaux : les membres de la gilde de la Grande Arbalète de Malines, groupés autour de leur patron, saint Georges, à cheval et terrassant le dragon, panneau anonyme de 1495, de haut intérêt (Musée des Beaux-Arts, Anvers); le beau portrait du tambour de la gilde anversoise de Saint-Sébastien, Pierson la Hues, en 1581, par Gilles Congnet le Vieux (même

Musée); le Défilé des métiers et des serments bruxellois, sur la Grand'-place de Bruxelles, à l'époque des Archiducs, par D. van Alsloot (Musée de peinture et sculpture, Bruxelles), la Revue des gildes et corporations anversoises sur la place de Meir, par Nicolas van Eyck (Musée des Beaux-Arts d'Anvers), l'imposant groupe de la corporation des Bouchers, de Gand, par Robert van Audenaerde, du commencement du XVIII[e] siècle : les confrères de Notre-Dame (Musée des Beaux-Arts de Gand).

La remise de portraits aux chefs des confréries n'offre rien de surprenant; la coutume est séculaire et n'est pas sur le point de disparaître.

Plus rare et plus typique était l'usage, fréquent au XVII[e] et au début du XVIII[e] siècle, de commémorer la remise d'un portrait par une toile décorative, dans le genre de ce grand tableau de H. Goovaerts, représentant l'inauguration du portrait du chef-doyen Jean-Charles de Cordes au local de la jeune gilde des Archers de Malines, en 1713 (Musée des Beaux-Arts, Anvers). Et quel cercle commanderait aujourd'hui, à l'occasion du passage d'un visiteur de marque, des œuvres telles que cette réception du bourgmestre Jean-Baptiste del Campo au local de la jeune gilde Saint-Georges, à Anvers, en 1711, par Balthazar Vanden Bossche, ou cette réception solennelle de J.-B. Vermaelen, abbé de Saint-Michel, au local de la gilde des Escrimeurs d'Anvers, en 1713, par François Verbeeck (Musée des Beaux-Arts, Anvers)?

L'hémicycle de la vie corporative fournissait une leçon d'histoire singulièrement suggestive : en évoquant le passé, les documents qui y étaient réunis faisaient découvrir les origines d'usages et de cérémonies ayant résisté aux révolutions et à la morsure du temps.

M. Alphonse Roersch avait assumé l'ordonnance du compartiment réservé à la vie intellectuelle, et il apporta à la réalisation de cette tâche un goût aussi délicat qu'éclairé. Le savant professeur de l'Université de Gand avait tenu à rappeler le souvenir d'humanistes, d'érudits, de jurisconsultes : c'était, notamment, le portrait du jurisconsulte flamand Philippe Wielant sur un volet du triptyque du maître de la Mater Dolorosa (cathédrale Saint-Sauveur, Bruges); puis l'humaniste Guillaume Bibaut, de Thielt, général des Chartreux, du début du XVI[e] siècle, sur un joli diptyque dont le premier volet nous montre la Vierge avec l'Enfant (comtesse L. de Liedekerke, Bruxelles), les frères Dominique et Nicolas Lampson, de Bruges, par Otto Venius (M. Alphonse Roersch, Gand), le lexicographe flamand Corneille Kiel ou Kilianus, correcteur de l'imprimerie Plantinienne (Musée Plantin-Moretus, Anvers), l'historien brugeois Olivier de Vree, ou

Vredius (baronne Jeanne de Béthune, Banhout), le grammairien Despauterius, né à Ninove en 1460, dont la syntaxe latine instruisit les écoliers européens pendant deux siècles (Hôtel de ville de Ninove).

A ces portraits on avait joint des thèses enluminées, des diplômes, des blasons et des rébus de chambres de rhétorique, des récompenses décernées à des lauréats universitaires, telles les importantes pièces d'argenteries données par le Magistrat de Gand à Josse Goethals, primus de Louvain en 1681 (comte Goethals, Gand), par le Magistrat de Saint-Nicolas à Gilles-François de Grave, primus de Louvain en 1751 (M. Georges Hulin de Loo, Gand). Une allégorie tracée sur vélin rappelait un jeune Gantois, Ferdinand Borluut, disant adieu aux vanités du monde, et en particulier aux sept péchés capitaux, au moment de son entrée à l'université brabançonne, vers 1635 (comte de Bousies, Gand). De délicates aquarelles d'Alexandre Casteels croquaient finement des scènes de la vie de collège au XVIIe siècle (Bibliothèque de Gand).



Salle de la vie intellectuelle.

Des instruments de musique : cornemuses, hautbois, flûtes à bec, violes, guitares, viellés de luthiers flamands, notamment des Willems de Gand, nous renseignaient sur les goûts musicaux de nos ancêtres ; un beau clavecin de Daniël Dulcken, Anvers, 1747 (Mme C. Snoeck, Gand), et cet instrument rarissime, le *noordsche balk* (littéralement poutre septentrionale), sorte de grande xither (Musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles), étaient des spécimens rares de l'art de nos luthiers.

Pour offrir un aspect complet de la vie religieuse, il eût fallu pouvoir reconstituer une chapelle ; l'entreprise étant malaisée, on préféra réunir

des documents, tableaux, tapisseries, orfèvreries, se rapportant aux cérémonies du culte. Les œuvres de sculpture religieuse, telles que retables et statues, avaient dû trouver place dans la section de la sculpture, l'une des plus importantes de l'Exposition. Aux siècles passés, notamment au moyen âge et jusque vers la fin du XVIIe siècle, les thèmes religieux inspiraient les artistes plus que les sujets profanes : il serait impossible de faire une étude complète de l'art de ces époques si l'on voulait faire abstraction des sujets tirés de la Bible, des Evangiles, de la Légende dorée, de la vie des saints ou de la liturgie catholique.

En dehors des orfèvreries, dont le scintillement jetait une note brillante dans la section de la vie religieuse, quelques tableaux et tapisseries



Salle de la Vie religieuse (détail).

retenaient l'attention. Un retable (M. Demotte, Paris) comportait dix panneaux encadrés par une délicate architecture dorée, mais gravement détériorée. C'est probablement l'œuvre d'un de ces nombreux artistes du Nord qui se fixèrent en Espagne. Adoptant la forme des costumes, la richesse des brocards, voire même certains types, de leur patrie adoptive, ils ne purent s'affranchir entièrement de leurs origines. Aussi retrouve-t-on dans ces œuvres l'influence flamande, caractérisée soit par le choix de l'icono-

graphie, soit, au premier chef, par la disposition ou la mise en scène des groupes. Un critique d'art a émis l'hypothèse discutable d'une parenté avec l'école de Nice.

L'œuvre maîtresse de la salle de la vie religieuse était les sept panneaux de la *Légende de sainte Dymphne,* dont l'attribution à Goeswyn van der Weyden a été démontrée péremptoirement par M. Hulin de Loo. Autour d'elle rayonnaient le *Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue* (M. Schutz, Paris), copie ancienne du tableau du Musée de Madrid, et *la Vierge et l'Enfant remettant la chape à saint Ildefonse* (Mobin Grey, Londres).

D'autres tableaux rappelaient des épisodes de la vie des saints, des pratiques religieuses ou des cérémonies dans les églises : ensevelissements, ex-votos funéraires, prières, messes, bénédictions du Saint-Sacrement.

Quel exemple typique de dévotion singulière que cette grande toile du Musée de Bergues, où un peintre obscur du XVIIIe siècle, Munynxhoven, a fixé le souvenir du bain des reliques de saint Winoc !

M. le chanoine van den Gheyn, vice-président du Comité organisateur, avait donné tous ses soins à la section de la vie religieuse ; il y fut secondé par M. l'abbé Crooy, dont les études sur l'orfèvrerie religieuse ont consacré la réputation. Grâce à une étude minutieuse des poinçons, les ciboires, les ostensoirs, les pyxides, les plateaux, les burettes, les reliquaires ont pu être classés par lieux d'origine et l'on fut à même de comparer le travail des orfèvres gantois, brugeois, anversois, bruxellois, etc., afin d'essayer de déterminer leur valeur relative, leur tendance propre, variables suivant les époques et les milieux.

Il y avait dans cette salle de la vie religieuse des raretés insignes qui sont en même temps des merveilles de bon goût, comme la superbe crosse abbatiale de Maubeuge, du XIIIe siècle, le charmant baiser de paix du béguinage de Dixmude, du XVe siècle, et surtout le beau reliquaire de la Vraie Croix de l'église d'Eyne.

Les ateliers d'Audenarde étaient représentés notamment par le calice de l'église Sainte-Walburge de cette ville, le superbe ostensoir (XVIIe siècle) d'Evergem et le calice de Lombeek-Notre-Dame ; un intéressant calice (XVIIIe siècle) de Mgr Crooy portait le poinçon d'Ath ; celui de Bruges se trouve sur les beaux calices de l'hôpital de la Poterie à Bruges (1556) et de l'hôpital de la Biloque de Gand (1611). Parmi les œuvres de provenance anversoise, dans lesquelles l'influence rubénienne est sensible, aucune n'était supérieure à l'ostensoir (1622) de Ninove ; pour Gand, la palme revenait à

l'ostensoir (XVIIIe siècle) de l'église Saint-Michel à Gand, œuvre authentique et très caractéristique de l'orfèvre Lenoir, à la croix de l'autel Saint-Roch en l'église Saint-Martin d'Alost, ainsi qu'au calice (1562) de Basel (Waes). Parmi les ostensoirs du XVIIe siècle, l'un des plus élégants est celui de l'hôpital de la Biloque de Gand ; marqué au poinçon de Bruxelles, il dénote une inspiration symbolique surprenante pour l'époque, notamment l'emploi des trois anneaux enlacés, emblème de la Sainte Trinité. Mais la perle des ateliers de Bruxelles était le délicieux reliquaire du voile de sainte Aldegonde, datant de 1469 (église de Maubeuge).

La section de la vie privée se signalait par ses argenteries classées topographiquement par M. Joseph Maertens d'après les poinçons de Courtrai, Ypres, Bruges, Lille, Valenciennes, Arras, Ath, Mons, Malines, Gand, Bruxelles, Anvers.

Groupées dans de somptueuses vitrines, ces orfèvreries civiles se présentaient dans un cadre de tableaux qui renseignaient sur les us et coutumes d'autrefois : groupes aristocratiques de familles aux costumes somptueux, portraits intimes ou d'apparat, festins de noces, concerts, scènes populaires, kermesses mouvementées où des paysans festoient en d'épiques ripailles, beuveries de cabarets, danses villageoises, épisodes du travail aux champs.

La perle de cette section était l'admirable toile de François Pourbus : *les Noces du peintre Georges Hoefnagel* (Mme Camberlyn d'Amougies, château de Pepinghen), dont la composition délicieuse, l'exécution excellente, le coloris sobre aux noirs chauds et aux blancs harmonieux décèlent une haute maîtrise artistique.

Très caractéristiques et pleins de renseignements sur les mœurs et coutumes des ancêtres, *le Concert* (baron Janssen) attribué tour à tour à Palamedesz, à Christophe vander Lamen et à Gonzales Coques ; *les Kermesses de Saint-Martin* et autres d'inspiration breughelienne, *le Bal* de Jérôme Janssens surnommé le Danseur (M. Ed. Prouvost, Roubaix), *le Village de Perck* (Musée de Lierre), qui a fourni à David Teniers le prétexte d'une grande composition dans laquelle il a opposé le costume d'une châtelaine à ceux des villageois, *la Danse des œufs* de Pieter Aertsen (Ryksmuseum, Amsterdam), les *Quatre Saisons* d'Albert Grimmer (Musée d'Anvers), renseignant au sujet des occupations des campagnards aux diverses époques de l'année ; *la Fête des Rois* par Adrien Brauwer (Dr. Sekéjan, Paris), toile à la fois très artistique et typique pour la connaissance du vieux folklore flamand, *le Sac d'un village* de Roland Savary (Musée de Courtrai), un

joli panneau d'Adrien van Nieulant, *les Lavandières* (baron Janssen, Bruxelles).

Parmi les portraits, quelques-uns avaient grande allure, tels les deux anonymes flamands de la collection du baron de Nève de Roden : Don Christoval de Medina de Montojà, tué à la bataille d'Avein en 1633, et Claude d'Oignies, comte de Coupigny (1640), avec son enfant, charmant dans sa robe de dentelle. Intéressant pour les costumes, et d'allure artistique, le délicieux portrait de famille de Gilles van Tilborgh (M. Lucas Moreno, Paris), ainsi que le portrait de Taye de Goyck, chanoinesse de Forest au XVIIe siècle, dans des tons gris avec des notes de jaune discret (Mlle G. Lemaire de Sart le Comte, Bruxelles).

Aucun portrait ne surpassait le petit volet de triptyque, sur lequel un maître flamand du XVe siècle a fixé les traits caractéristiques de Jan de Mol, ni le charmant portrait de Marguerite d'Autriche, attribué par M. Hulin de Loo à Bernard van Orley, nonobstant une technique dans laquelle d'aucuns retrouvent la main de Mabuse, et par M. A.-J. Wauters à Pierre de Coninxloo. Ce dernier tableautin est entré au Musée de Bruxelles après la clôture de l'Exposition, grâce à la Société des Amis des Musées Royaux.

L'abondante documentation du *Milieu* et de la *Vie civile* en Flandre trouvait son complément dans une série d'appartements qui n'ont pas été l'un des moindres attraits de « l'Art Ancien dans les Flandres ». Deux étaient authentiques ; les autres avaient été reconstitués par M. Louis Gilmont, l'un des secrétaires du Comité central, qui a apporté à leur réalisation cette compétence et ce souci d'art dont il avait déjà donné des preuves à l'Exposition du XVIIe siècle à Bruxelles; son active collaboration s'est exercée également dans les sections de la sculpture et de la tapisserie.

Les reconstitutions sont d'un attrait puissant pour les visiteurs que l'intérêt purement scientifique laisse indifférents. Elles forment et épurent le goût public; elles inspirent aux masses le respect du passé, en leur montrant le souci d'art qui imprégnait la vie de nos ancêtres. Elles placent l'œuvre d'art ancienne, tableau, bronze, marbre, meuble, dans son cadre, c'est-à-dire dans le milieu qui la vit naître, pour lequel elle fut exécutée, avec lequel elle s'harmonise et dans lequel elle fait revivre, le plus adéquatement possible, la conception du maître qui la créa pour ce milieu.

Une bonne reconstitution d'appartements exige l'emploi d'éléments et de documents authentiques puisés dans les musées ou les collections privées, non de moulages ou de copies.

La valeur de l'ensemble est à ce prix.

Cette condition a été réalisée pour la Cuisine, l'Antichambre, le Cabinet d'amateur du XVIIe siècle et la Chambre à coucher du XVIIIe siècle, et c'est ce qui leur a valu la faveur unanime des visiteurs de « l'Art Ancien ».

On admira surtout le « Cabinet d'art ». Les peintres du XVIIe siècle nous ont conservé des reproductions de ces « cabinets », où les richesses artistiques étaient accumulées avec une abondance extraordinaire, parfois même avec une profusion excessive. L'auteur de la reconstitution a essayé d'en donner une idée, sans cependant tomber dans cet excès.

Tendue de damas rouge et, au-dessus de la corniche, de cuirs de



CABINET D'AMATEUR (détail).

Malines prêtés par les Musées royaux du Cinquantenaire, la salle était meublée avec un grand luxe. Les trois portes en chêne sculpté (baron van de Werve et de Schilde, Anvers, M. L. Gilmont, Bruxelles, et Musée de Courtrai), la cheminée monumentale et les fenêtres à pentures à loquets de fer forgé (M. Van Herck, Anvers), le grand « troonkas » à double corps dont le supérieur en retrait était dominé par une forte corniche s'appuyant sur deux cariatides (M. J. Janlet, Bruxelles), le « ribbank » plus bas, à un seul corps dont les deux vantaux sont séparés par un riche mauclair (collec-

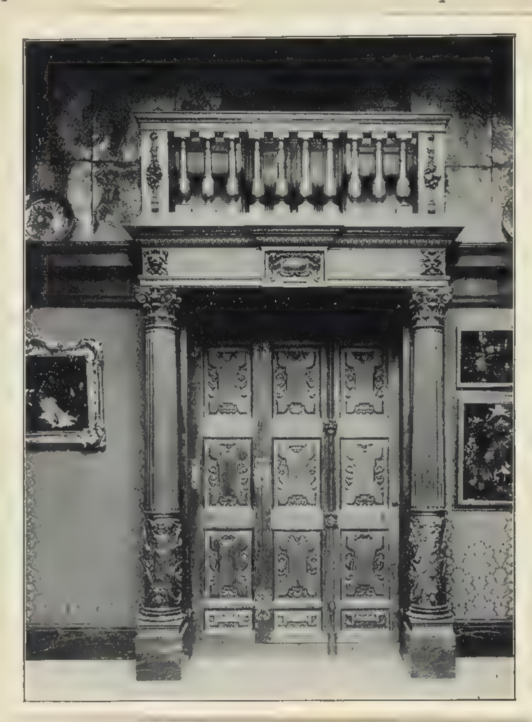
tion van den Corput, Bruxelles), les deux « cabinets », l'un décoré de paysages en broderie, d'une finesse merveilleuse, encadrés de moulures à guillochis (Musée d'archéologie de l'Université de Gand), l'autre d'écaille avec incrustations d'ivoire et de peintures (comte de Bergeyck, Anvers), le grand lustre en laiton à seize branches (église d'Erpe), les tables et les fauteuils dits « Rubens », aux montants torses, aux dossiers et aux sièges de cuir ou de velours fixés par des clous de cuivre aux têtes arrondies, étaient de précieux spécimens du savoir-faire de nos anciens menuisiers et décorateurs.



Cabinet d'Amateur (détail).

Tandis que sur les tables, la cheminée et la corniche étaient disposés une quantité d'objets décoratifs: potiches, cuivres, grès, hanaps, bois sculptés, figurines, etc., des tableaux couvraient tous les murs; quelques-uns étaient posés sur un chevalet ou à terre. Ils avaient été choisis non plus avec le souci de la documentation, mais au seul point de vue de l'art. La plupart mériteraient d'être cités : *Scène villageoise* par Peter de Bloot (M. Fr. Empain, Bruxelles); un *Paysan dansant* par P. Breughel (M. van Valckenburg, La Haye); un beau et élégant *Portrait de jeune homme*, d'allure aristocratique, attribué à D. Teniers, bien que son coloris fasse songer à l'école anglaise (comte Cavens, Bruxelles) ; un Philippe de Champagne, *Portrait d'Antoine Arnauld*, œuvre vivante et d'une remarquable tenue artistique (M. Hulin de Loo, Gand); un délicieux *Portrait*

d'enfant, œuvre de jeunesse de Corneille de Vos (de la même collection); une *Annonciation* sur cuivre de F. Franck (comte de Lambilly, Bruxelles); une aimable *Madone dans une guirlande de fleurs,* attribuée à Breughel de Velours (Mme Alph. de Smet de Naeyer, Gand); un joli diptyque, *Marguerite d'Autriche agenouillée devant la Vierge* (M. Lescart, Mons); une *Vierge avec l'Enfant,* inspirée d'un dessin de A. Durer et qui fut découverte au dos d'une glace par son propriétaire, M. Raymond Lippens; un *Ecce Homo* sur fond d'or, exécuté sous l'influence de Roger van der Weyden et devant lequel un critique a évoqué le nom d'Albert Bouts (M. Nouille, Gand); un *Portrait de Michel de Montaigne,* œuvre intéressante de Fr. Pourbus (M. Amédée Prouvost, Roubaix); une *Annonciation* attribuée à Gérard David et provenant de la célèbre collection Somzée (M. G. de Somzée, Bruxelles); *Adam et Eve au Paradis terrestre,* attribué à J. Gossaert dit Mabuse (M. Robin Grey, Londres).



CABINET D'AMATEUR (détail).
Double porte en chêne à neuf panneaux sculptés.
M. Louis Gilmont, Bruxelles

L'antichambre, relativement sobre, comme il convient, était meublée d'une table à balustres, de quelques escabeaux et d'une presse à calandrer le linge. Sur les murs, une amusante toile représentant Babylone, le siège symbolique de tous les vices : *Dit is de groote stadt Babilone, beteekende geestelick alle sunden der werelt* (baron E. de Kerchove d'Exaerde, Bruxelles), une bonne réplique du tableau bien connu : la *Perception de la Dîme* (M. G. Abel, Bruxelles), les *Calamités de la guerre* (M. L. Maeterlinck, Gand), une thèse défendue par A. Vander Plancke de Bruxelles (Musée d'Ypres), etc.

La cuisine était non moins bien agencée, et les fenêtres à petits carreaux sertis de plomb, aux rideaux rouges et blancs, laissaient passer

un jour discret. La grande cheminée à manteau convenait aux apprêts d'un plantureux banquet de l'ancien régime, avec sa grande crémaillère, ses landiers, ses fourches, ses ustensiles divers. On remarquait une table fort pratique avec tablette formée d'une feuille d'ardoise (M. L. Gilmont, Bruxelles); une autre, datant peut-être du xve siècle (Hôpital d'Alost), document rarissime; un buffet garde-manger (M. Jos. Maertens, Gand), dont les vantaux ajourés assurent la conservation des victuailles; une armoire dite de béguine (M. Jos. Casier, Gand), à trois portes superposées, du xviie siècle;



Cabinet d'Amateur (ensemble).

une double pompe en fer forgé avec évier en pierre et becs d'écoulement en cuivre. Aux murs, sur des tablettes, et sur la cheminée, de nombreux objets de cuivre, accessoires obligés de toute cuisine.

Séparant le cabinet d'amateur de la chambre à coucher, un couloir était décoré d'un lambris en chêne à panneaux moulurés, formé, comme celui de l'antichambre, de panneaux d'armoires de la Bibliothèque de Gand. On y remarquait une *Tentation de saint Antoine* de Peter Huys (comte Durrieu, Paris), de belles glaces avec cadre en ébène et écaille, décoré de tableautins peints sur marbre et de moulures à guillochis (M. Eug. Bureau,

Anvers), de jolis portraits-bustes en bronze estampé, ciselé et doré : Marguerite de Parme, don Juan d'Autriche (M. De Backer, Bruxelles), Charles-Quint et Philippe II (Baron Beyens, Berlin).

Par ce couloir et par un escalier en Renaissance flamande, comme les appartements qui précèdent, aux murs tendus de cuirs de Malines (Mme J. Detry, Bruxelles), on accédait à la délicieuse chambre à coucher Louis XVI. La plupart des éléments provenaient de la région de l'Escaut et soutenaient victorieusement la comparaison avec les quelques pièces françaises qui y figuraient pour rappeler que nos amateurs faisaient volontiers



Cuisine flamande.

appel aux artistes de France. C'est ce que prouvent les livres de comptes des grandes familles flamandes du XVIIIe siècle, notamment ceux conservés à la Bibliothèque de l'Université de Gand.

Les portes en chêne sculptées, décorées de trophées à la fois champêtres et musicaux, provenaient d'une hôtellerie grammontoise. Au-dessus de la double porte, un bas-relief de Van Geel : *la Nuit* (M. Van Herck, Anvers). Sur la cheminée en marbre blanc, originaire de Termonde, un joli trumeau au couronnement de bois doré, encadrait une glace et une peinture de Van Reysschoot, *l'Aurore* (comte de Bousies, Gand).

Le lit, superbe, en chêne peint en blanc et bleu (M. Speltinckx, Gand)

finement sculpté et décoré de guirlandes et de trophés d'un caractère profane, avait appartenu, d'après la tradition, à Mgr Lobkowitz, évêque de Gand.

Le fauteuil et les deux chaises, en bois doré (comte de Bousies, Gand), provenaient de l'ancien hôtel d'Hane-Steenhuize, rue des Champs, à Gand, où Louis XVIII logea pendant les Cent Jours. Leurs coussins sont recouverts d'une soie damassée vert d'eau, décorée de corbeilles de fruits et de nœuds, toute pareille au damas du couvre-lit, du baldaquin et des rideaux du lit. Évêque et grand seigneur avaient évidemment le même tapissier.



Chambre a coucher.

A droite de la cheminée, un meuble en acajou, avec incrustations d'ébène et de cuivre, renforcé d'ornements en bronze doré (Mme J. Dillen, Bruxelles), séduisait par son élégante simplicité et supportait sans faiblir le voisinage de la grande commode à deux tiroirs, en bois de rose et des îles, magnifique travail de marqueterie signé Gilbert (comte R. de Lambilly, Bruxelles). La superbe pendule en bronze ciselé et doré, représentant de voluptueuses bacchantes (M. Eug. Bureau, Anvers), qui surmontait le meuble d'entre deux, est d'origine française, mais sur la cheminée se trouvaient une pendule anversoise, signée P. Storms (M. J. Gonthier, Bruxelles), et deux groupes en biscuit de Tournai (Mme de Bauer, Bruxelles). Ne se trouvait-on pas vraiment en « région de l'Escaut » ?

Ces différentes reconstitutions, aménagées avec le plus grand souci de l'exactitude, trouvaient un complément superbe dans deux salles authentiques, d'une valeur considérable pour l'étude du mobilier flamand, la Chambre des Pauvres et le Salon de Baudeloo. La première, utilisée longtemps pour les séances du Bureau de Bienfaisance, se trouvait dans une aile de l'Hôtel de ville de Gand, condamnée à disparaître prochainement; le second provient de l'abbaye de Baudeloo, dont les bâtiments, en majeure partie reconstruits, abritent, en ce moment, l'Athénée et la Bibliothèque de l'Université de Gand. Les deux appartements ont été démontés, transportés et rétablis sans modification.



La Chambre des Pauvres (1689),
autrefois à l'Hôtel de Ville de Gand.

La Chambre des pauvres servait autrefois de salle de réunion aux Gouverneurs de *l'Armencaemer*, institution officielle de bienfaisance créée en 1531 par Charles-Quint et reconstituée par les archiducs Albert et Isabelle, au XVII[e] siècle. Les boiseries sont l'œuvre d'un sculpteur gantois, Norbert Sauvage, secondé, pour les festons de la cheminée, par son frère François; au-dessus des portes, les bustes des archiducs; sur le manteau de la cheminée, le buste de Charles-Quint et un tableau par Jan van Cleef, représentant la fondation de la Chambre des Pauvres par le grand empereur.

Tout ce travail date de 1689. Au-dessus des bancs placés sur deux

côtés de la salle, un autre Gantois, Gilles le Plat, a peint sept tableaux sur lesquels il a représenté les Gouverneurs de l'œuvre exerçant les sept œuvres de miséricorde corporelle.

Cet intérieur impressionnant reportait l'esprit vers le passé et faisait revivre le visiteur de la vie de nos ancêtres flamands. Nous aimions à aller nous asseoir pendant quelques instants dans cette chambre tout imprégnée de souvenirs et à assister par la pensée aux entrevues des pauvres pressés par la misère et des dispensateurs de la charité officielle.



Salon de l'Abbaye de Baudeloo.

Le Salon de Baudeloo est un appartement somptueux de la première moitié du XVIIIe siècle ; toutes les parois sont couvertes de boiseries encadrant des tapisseries de Bruxelles signées de Van den Hecke, lissier du XVIIe siècle. Sur le manteau de la cheminée, que décore une Vierge à la manière de Van Dyck et très apparentée à celle de la collection Goethals de Gand, les armoiries d'Antoine Pattheet, XXXVIIe abbé de Baudeloo (1735 à 1758), datent de manière certaine ce luxueux salon, qui est maintenu dans le Musée des Beaux-Arts de la ville de Gand.

Et, dans ce décor sévère, des argenteries, disposées dans quelques

belles vitrines, jetaient une note claire et somptueuse. Les ateliers de Gand, d'Audenarde, de Termonde, de Louvain et de Bruxelles y étaient représentés par des pièces de choix : une petite buire en argent repoussé et ciselé (comte de Bueren, Gand), un plat au poinçon de Gand, portant au centre la pucelle de Gand (chev. Schellekens, Bruxelles), des cafetières, des chandeliers, des candélabres, une soupière Louis XVI (Mme van den Steen, Termonde), etc.

* * *

La seconde partie de « l'Art Ancien dans les Flandres » était consacrée à la sculpture, à la miniature et aux industries d'art.

Un salonnet d'honneur était consacré à quelques sculptures du XIVe siècle : la Sainte Catherine exécutée en albâtre par André Beauneveu, de Valenciennes, pour la chapelle des Comtes de Flandre, en l'église Notre-Dame de Courtrai ; les quatre merveilleux mascarons en chêne (Musée d'Ypres), provenant de l'ancienne salle échevinale d'Ypres, et les impressionnants cuivres de la tombe du capitaine gantois Guillaume Wenemaer, mort en 1325, et de sa femme, Marguerite Brunen (Musée d'archéologie de Gand). Aux murs du salonnet pendaient aussi les mascarons de la chapelle gantoise des Tisserands, aujourd'hui démolie (M. Fr. Vander Haeghen, Gand), la célèbre Leugemeete, dont les fresques firent jadis couler des flots d'encre d'écritoires érudites en mal d'élucider la forme de l'arme célèbre des communiers flamands, le Goedendag.

La sculpture occupait une place prépondérante dans l'Exposition. C'était la partie principale, celle vers laquelle avait convergé l'effort, nonobstant les difficultés de réalisation du projet. Le poids excessif de beaucoup d'œuvres, leur état de délabrement, les appréhensions légitimes et souvent justifiées des propriétaires ont privé le comité organisateur de concours hautement désirables. Nonobstant ces défections, jamais on ne réunit autant de spécimens de la sculpture des Flandres. La série s'étendait du XIVe à la fin du XVIIIe siècle, de Beauneveu à Godecharle. Elle comportait naturellement peu de sculpture ornementale, mais plutôt de la sculpture mobilière : statues, groupes isolés ou réunis dans des retables, monuments votifs en pierre, statuettes en bois, albâtre ou ivoire, sorties des anciens ateliers tournaisiens, flamands, brabançons ou anversois.

Il serait oiseux sans doute d'énumérer ici la plupart des œuvres de choix confiées aux organisateurs de « l'Art Ancien ». Le nombre important

de planches consacrées à la sculpture dans l'ouvrage que nous présentons au public nous dispense d'entrer dans des détails qui trouveront leur place plus loin.

Nous nous reprocherions toutefois de ne pas signaler les quelques œuvres qui jalonnent, de toute la force de leur haute valeur esthétique, les périodes de l'histoire de la sculpture flamande depuis le XIV[e] jusqu'au XVIII[e] siècle.

Aux sculptures citées du XIV[e] siècle joignons les deux délicieux ivoires :



Grande Salle de la Sculpture.

Vierge Mère (baron de Béthune) et *l'Ange* (vicomte de Baré de Comogne, Gand), ainsi que la jolie *Vierge allaitant l'Enfant* (Musée de Lille), dont le prêt nous fut accordé grâce à l'obligeance de M. Emile Théodore, conservateur du Musée, et de M. Georges Wauquier, adjoint au Maire de la Ville de Lille pour les Beaux-Arts.

Les *Anges pèlerins,* de M. Léon Kervyn de Meerendré, le pathétique groupe, *Jésus déposé sur les genoux de la Vierge,* de la collection Paul de Decker, l'admirable *Tête de Christ* de la cathédrale Saint-Vaast d'Arras, ainsi que *l'Ange agenouillé* du Musée de Bruges évoquaient dignement l'art

délicat et fin du xve siècle. A contempler ces œuvres, on songeait aux maîtres qui ont immortalisé l'idéal flamand de cette époque par leur admirable technique, aux van Eyck et aux van der Weyden.

Le xvie siècle était représenté par deux retables, celui de Sainte Colombe (église de Deerlyck) et celui de Saint Jean-Baptiste (église d'Hemelveerdegem), œuvres de valeur inégale, mais bien caractéristiques. Il faut citer également le précieux groupe, la *Naissance de Jésus-Christ* (M. Baus, Ypres), la *Sainte Véronique* et la *Vierge Mère assise* (M. Paul de Decker, Bruxelles), le *Christ en Croix* (M. de Beule, Gand).

Par leur harmonieuse rondeur, les œuvres du xviie siècle décèlent leur parenté avec l'art rubénien : les sculpteurs cherchent à faire ressortir le moelleux de la chair, à rendre la vibration de la vie. C'est avec une tendresse indéniable qu'un maître (le grand Duquesnoy ?) a dû sculpter la *Vierge Mère de l'Église de Bon Secours* (Musée Communal de Bruxelles) et l'*Amour endormi* (M. Madeline, Londres). Un sentiment analogue inspirait la main de Mathieu van Beveren lorsqu'il ouvra la belle porte de chapelle à deux vantaux (Musée de Tirlemont).

Au milieu des nombreuses œuvres du xviiie siècle, d'un art à la fois plus contourné et conventionnel, plus anémié et dépourvu de souffle génial, dues à J.-C. de Cock, Pierre Plumier, Godecharle et d'autres, les sculptures du Gantois Laurent Delvaux tiennent une place considérable. L'artiste est de son siècle; il n'échappe pas à la dépression générale; parfois cependant il atteint au style. Bien que L. Delvaux ait vécu à Nivelles pendant la majeure partie de sa carrière, et y ait produit ses meilleures œuvres, son origine gantoise était un titre suffisant pour faire connaître son œuvre trop méconnue. Quelques détenteurs de ses œuvres secondèrent ce projet, d'autres ne surent en saisir la portée. Nous n'avons que plus de raison d'exprimer ici notre reconnaissance à Mme Morren, à M. le curé de Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à M. Paul Saintenoy, à M. E. Drion et à M. van Cromphout pour l'obligeance avec laquelle ils nous confièrent les œuvres du maître dont peuvent s'enorgueillir à la fois Nivelles et Gand.

* * *

Une section de la miniature de manuscrits avait sa place marquée dans l'Art Ancien des Flandres : la miniature, en effet, nous fournit les plus anciens documents de la vie artistique de nos pères. « Son histoire », a dit Max Rooses, « est l'introduction indispensable à celle de la peinture sur panneaux. » Sans elle, nos primitifs sont inexplicables.

La série des manuscrits réunis à Gand s'échelonne sur une période de huit siècles, du IXe au XVIIIe. La généreuse participation des bibliothèques de Bruxelles et de Gand, et de bibliophiles éminents tels que le comte Durrieu et M. de Backer, a permis de réunir, pour la joie des érudits et des amis de l'art, des spécimens caractéristiques des principales écoles.

Les documents les plus anciens portent des lettres ornées dont le bon goût et l'ingéniosité égalent la richesse, notamment la lettre A de la vie de Saint Amand. D'autres, tel le curieux *Liber Floridus* (XIIe siècle), sont illustrés de figures et de scènes d'un art rude mais caractéristique. Le Vieux rentier d'Audenarde, du XIIIe siècle (Bibliothèque Royale), contient des dessins rudimentaires, sans recherche de science, mais croqués avec une sûreté de main remarquable ; on y retrouve en germe la verve flamande qui inspirera trois siècles plus tard les Breughel et leurs disciples.

Le Cérémonial de l'abbaye Saint-Pierre (*Cæremoniale Blandiniense*), écrit en 1322, renferme une miniature qui est un pur chef-d'œuvre ; elle marque l'aurore de ces représentations du Calvaire que nos artistes flamands ont souvent traitées en s'écartant de la tradition et en plaçant parmi les spectateurs de l'épisode évangélique des personnages appartenant à des époques plus rapprochées. Le miniaturiste du Cérémonial, soucieux de plaire aux moines de l'abbaye Saint-Pierre au Mont Blandin, qui lui avaient commandé le manuscrit, a placé leur patron à côté de la croix, tandis qu'à la droite du Christ mourant le disciple préféré soutient la Vierge défaillante dont un glaive perce le cœur.

Un livre d'heures de M. Hector de Backer renferme une page ravissante : la Rencontre de saint François et de saint Dominique, de la fin du XIVe siècle.

Dans les œuvres de Gilles Le Muisit, XVIIe abbé de Saint-Martin de Tournai, une miniature curieuse représente la réception, en 1342, du comte Louis de Male par les représentants des villes de Bruges, Ypres et Gand.

A parcourir ces manuscrits, on constate les progrès accomplis ; l'art devient plus souple, moins hiératique, plus expressif. Et l'on ne tarde pas à voir apparaître les chefs-d'œuvre des grands miniaturistes ganto-brugeois des XVe et XVIe siècles : Guillaume Vrelant, Jean Le Tavernier, Loyset Liedet, Jan van der Moere, Simon Benning et les Hiéronymites gantois.

Parmi les nombreux livres d'Heures, l'un des plus importants était celui de Notre-Dame d'Hennessy, qu'on attribue à Simon Benning vanté par Guicciardini. Nous classons au même rang les belles Heures de Notre-Dame, datant de la fin du XVe siècle et appartenant au baron de Pélichy ; ses

nombreuses miniatures ne sont probablement pas toutes de la même main : la majeure partie dénote un artiste de la plus haute valeur, et la plupart des paysages font songer aux plus belles productions de l'art de l'enluminure. Quelques scènes sont composées et exécutées avec un art consommé ; on y trouve des notations charmantes de coloris et des harmonies suaves. Ce manuscrit est une perle qui mérite d'être mieux connue.

Citons encore les livres d'heures de l'hospice de la Poterie à Bruges, du comte Durrieu et de l'hôpital d'Audenarde, les petites heures avec prières en flamand et jolis croquis à la plume de Mlle la comtesse Gabrielle Durrieu, le cartulaire de l'hospice Wenemaer avec les portraits des fondateurs, Willem Wenemaer et sa femme Marguerite Brunen, plusieurs registres de corporations et confréries gantoises, quelques registres scabinaux de la ville de Gand. Ces derniers présentaient un haut intérêt à cause des armoiries que les échevins en fonctions faisaient peindre sur la couverture du recueil concernant leur gestion. La publication de cet armorial présenterait un haut intérêt pour l'héraldique ; citons seulement les armoiries de Jean van Hembyse (1583), par Arend van Wynendaele, celles de Ruflaert van Couderborch (1469), de Clays Triest (1505), d'Antoine de Lu (1506), de Joos van Zaemslach (1507).

A la miniature fut rattachée une autre branche de la décoration du livre, où s'illustrèrent les Flamands : la reliure. Son évolution fut évoquée au moyen de spécimens des divers genres pratiqués depuis le XVe siècle.

La matière de prédilection des relieurs fut d'abord la peau de veau, soit brunie, soit dans sa teinte naturelle à laquelle le temps donne une si chaude patine. Par sa souplesse, ce cuir se prêtait à recevoir à froid les empreintes de matrices xyloglyphiques ou métalliques. C'est ainsi qu'on remarquait des couvertures de registres, décorées de compositions à relief accentué et de grande allure, imprimées au moyen de formes de bois. Certaines sortaient des ateliers brugeois de Paul van Verdebeke et d'Antoine Tollenaere (Bibliothèque royale à Bruxelles, Bibliothèque de la ville et de l'Université de Gand, Musée de Nieuport, M. Hector de Backer).

Venaient ensuite les estampages produits au moyen de plaques de métal artistement ciselées et portant les motifs les plus divers, depuis des rinceaux de feuillage et des médaillons contenant des animaux fantastiques jusqu'à des sujets développés : l'Annonciation, Saint Jérôme dans le désert avec, dans le fond, un panorama de la Ville de Gand, etc. Ces décorations ont fait la réputation des artistes qui les ont signées : Georges de Gavere, Jean Guillebert, Pierre de Keysere, Jean de Wouda, Jean Thys, Pierre Caron, Nicolas van Dormael, Hans van Collen, etc., ainsi que des divers

ateliers monastiques qui pratiquaient la bibliopégie, notamment les Hiéronymites de Gand (Bibliothèque de la ville et de l'Université de Gand, Grand Séminaire de Malines, MM. Hector de Backer, Gaëtan Hecq, Eugène von Wassermann).

A l'imitation des ateliers français, on voit au XVI[e] siècle les relieurs de nos régions s'essayer au maniement des petits fers à chaud pour semer de dessins dorés les plats couverts de veau ou de maroquin de teintes diverses.

Le bibliophile brugeois, Marc Laurin, s'inspire de son illustre contemporain, le lyonnais Grolier : il sait tracer d'élégantes combinaisons de filets et des réseaux d'entrelacs, goûte les bandes de mosaïques et adopte même pour ses livres la marque célèbre : *M. Laurini et amicorum*. Tandis que des bibliophiles austères, tel le cardinal de Granvelle, se contentent de couvertures en maroquin noir, rehaussées de simples filets (Bibliothèque de Gand), dans l'atelier de Christophe Plantin, à Anvers, s'élaborent de charmantes compositions de filets et de fleurons dorés, qui rappellent les célèbres reliures « à la fanfare » de Clovis Eve (Bibliothèque de la Ville et de l'Université de Gand; MM. Hector de Backer et Eugène von Wassermann). Plus tard, sortent encore de l'officine plantinienne d'intéressants travaux, comme cette belle reliure semée de fleurs de lis et des initiales de Marie de Médicis (M. Hector de Backer).

Les reliures aux armes ne tardent pas à apparaître. Au XVI[e] et au XVII[e] siècles elles sont très en usage dans les abbayes et autres communautés ecclésiastiques : un des plats du volume porte les armoiries de l'abbaye, l'autre celles de l'abbé (Bibliothèque de Gand). Souvent au XVII[e] et au XVIII[e] siècles les grands missels et les registres de confréries se recouvrent de velours rouge, avec application d'ornements en argent, découpés à jour et ciselés : Sainte Famille protégée par Dieu le Père et le Saint-Esprit (église Saint-Sauveur à Gand), Saint Joseph, la Vierge et l'Enfant (église Saint-Martin, à Beveren-Waes), Saints Pierre et Paul (M. Albert Moerman, à Bruxelles). Une curieuse et unique fantaisie, exposée à Gand, était une reliure bruxelloise en cuivre estampé, portant le lion de Brabant et le Saint Michel de Bruxelles (M. H. de Backer).

Signalons encore, pour le XVIII[e] siècle, les volumes aux armes de Charles de Lorraine, du comte Henri de Calenberg (M. Hector de Backer), ainsi que les jolis petits almanachs Louis XV et Louis XVI, aux tendres maroquins ornés de miniatures placées sous mica, ou de broderies pailletées (MM. Eugène von Wassermann et Joseph Maertens), véritables articles de Paris, fabriqués par les maisons gantoises de Goesin et Colier.

*
* *

Parmi les industries artistiques des Flandres, aucune ne revêt un aspect plus grand de richesse et un sens plus profond du décor que la tapisserie. Elle joue un rôle considérable dans la décoration du moyen âge. Les palais comme les églises y trouvaient le décor le plus somptueux pour les fêtes. On en pendait aux façades des maisons pour les joyeuses entrées des princes et les processions.

Nul monument ancien ne fait mieux connaître les caractéristiques des diverses périodes de l'histoire de l'art depuis le moyen âge. Les peintures sont rares et leur nombre est restreint pour la période primitive; les miniatures, plus nombreuses, il est vrai, offrent moins de détails, à cause de leur petite surface. Mieux que ces œuvres, la tapisserie éclaire l'histoire du costume, celle du mobilier, voire celle de la décoration des habitations. Et M. Guiffrey ne craint pas d'ajouter que « la tapisserie du moyen âge fournirait d'utiles indications à l'histoire littéraire. Tous les romans d'aventures, toutes les chansons de geste, tous les poèmes en vogue ont fourni leur contribution à la décoration des châteaux féodaux ».

Les locaux de « l'Art Ancien dans les Flandres », si spacieux fussent-ils, n'auraient pu contenir la démonstration de ces multiples considérations.

Réunir des tapisseries d'origine flamande d'époques successives et par cet ensemble donner une idée générale de la variété, de la beauté et des caractères de cet art, tel est le but que le Comité s'est efforcé de réaliser.

Grâce à la bienveillance de M. Bérard, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts de France, la période du XIVe siècle était représentée par une pièce de choix.

La tenture de l'Apocalypse (Musée de l'évêché d'Angers) est en effet un des spécimens les plus remarquables et les plus précieux de l'art du tapissier. M. Louis de Farcy a fait connaître toutes les circonstances relatives à cet œuvre capitale; il en a conté les vicissitudes et assuré la conservation; il l'a étudiée en érudit et en a écrit un commentaire définitif.

L'œuvre fut exécutée, à la demande du duc Louis d'Anjou, frère de Charles V, d'après un manuscrit se trouvant actuellement à la Bibliothèque de Cambrai. Le transport du dessin sur la toile fut confié à Hennequin ou Jean de Bruges; l'exécution fut faite par Nicolas Bataille, mort vers 1399.

La série comprenait plusieurs pièces et avait une superficie totale

d'environ 720 mètres carrés. Le tableau exposé à Gand, « les Vieillards chantant un cantique à l'Agneau », n'est donc qu'un fragment de l'œuvre totale, dont une partie a disparu.

Le caractère décoratif de cette tenture est très remarquable ; nonobstant l'âge et les restaurations, le coloris est harmonieux. L'Apocalypse d'Angers montre combien le sentiment du décor imprégnait l'art du XIVe siècle ; les maîtres lissiers ne songeaient pas à se servir de la technique du tableau de chevalet pour des tentures destinées à orner ou à être vues de loin ; comme les peintres verriers, ils procédaient par tons plats et traits accentués. Les résultats atteints ont pu être égalés, voire dépassés, au point de vue de l'exécution ; ils sont restés inégalés au point de vue de la destination décorative.

La période du XVe siècle était représentée par plusieurs tentures d'une qualité inférieure à celle de l'Apocalypse et d'un ordre différent ; c'étaient notamment des « Verdures », telle que celle du Musée des Gobelins, de dessin et coloris incontestablement flamands. Leur harmonie de vert, bleu et jaune fait pressentir les verdures qui ont rendu célèbres les ateliers de Bruxelles et d'Audenarde du XVIIe siècle.

Près de vingt tapisseries représentaient l'art du XVIe siècle. Une pièce importante et réputée, la *Mort de la Vierge,* avait été prêtée par la cathédrale de Reims. Son intérêt iconographique ressort de la juxtaposition, dans chacune des seize tentures de la série de l'histoire de la Vierge, des scènes de l'Ancien Testament autour du sujet principal dont elles sont la préfigure. L'origine belge de cette suite est affirmée par M. Soil de Moriamé et reconnue par Mme Sartor qui accepte la provenance tournaisienne.

D'un intérêt plus élevé encore, la célèbre tapisserie de Salins prêtée par le Musée des Gobelins de Paris. Elle fut faite pour l'église Saint-Anatoile de Salins, en conséquence d'un marché conclu à Bruges, en avril 1502, par les mandataires du chapitre et Jehan de Wilde, dit Sauvage, de Bruges. Ces précisions de date et d'origine rehaussent singulièrement la valeur de cette œuvre dans l'histoire de la tapisserie flamande.

Moins connue, et à cet égard plus intéressante peut-être que les tentures de Reims et de Salins, la tapisserie du marquis de Dreux-Brézé, *Navires débarquant des animaux venant des Indes;* méritait le succès dont elle a joui à Gand. Le sujet, la composition, son origine tournaisienne, ses vicissitudes, tout concourait à augmenter l'intérêt de cette tapisserie, dont M. de Farcy a fait apprécier la haute valeur et dont il a sollicité le prêt pour

l'Art Ancien avec une bonne grâce dont les organisateurs lui sont profondément reconnaissants.

Il faut citer encore la *Scène mythologique* (Mme Rowys, Bruxelles), présumée d'origine bruxelloise, le *Mariage Princier* (M. de Somzée, Bruxelles), d'une belle composition et d'un coloris harmonieux, la *Vierge entre les deux saints Jean* (Musée de la Poterie, Bruges), attribuée à un atelier brugeois, un *Décor floral avec blasons* (baronne de Nève de Roden, Waesmunster) avec l'écu mi-parti Nève et Latem entouré des quartiers des familles, le *Tournoi* (M. Franchomme, Bruxelles), *Verdure* (M. Bacri, Paris), de très belle composition décorative, un fragment inscrit sous le nom erroné de *Déluge,* et dont les qualités de dessin égalaient la saveur du coloris.

D'un art plus populaire et partant moins élevé, l'importante tenture des *Miracles de Notre-Dame de la Poterie* (Hospice de la Poterie, Bruges) est un intéressant travail du XVIIe siècle, d'après des croquis du XVIe siècle. Cette dualité de tendances artistiques ménageait bien la transition entre les deux périodes.

Le XVIIe siècle était représenté par plus de vingt-cinq tapisseries de formats divers, sorties, la plupart, des ateliers de Bruxelles, de Tournai et d'Enghien. Signalons la jolie pièce datée, offerte en 1663 par les tapissiers d'Audenarde à Notre-Dame de Hal, la très belle verdure, un *Paysage* (baron M. Greindl, Bruxelles) ; l'Assomption et le *Couronnement de la Vierge* ainsi que le *Roi Mort sur un char,* deux tapisseries de Tournai, obligeamment prêtées par le Musée de cette ville ; une admirable composition, d'inspiration raphaelesque, *Salomon et la Reine de Saba* (M. Velghe, Paris), privée de sa bordure, mais remarquable par la correction du dessin et l'harmonie douce des couleurs atténuées par le temps; la brillante tapisserie *Minerve accueillant Ulysse et Mentor* (Mme van Wassenhove, Bruxelles), symphonie éclatante de rouges et de bleus qu'entoure une bordure somptueuse de fleurs et fruits, et portant la signature M. (Marc) De Vos, ainsi que la marque de Bruxelles ; l'harmonieuse tapisserie bruxelloise, le *Départ pour la guerre* (M. van Hamme, Bruxelles), d'une finesse de tons remarquable, avec des costumes ornés de damas somptueux ; cette tenture aux couleurs adoucies représenterait *Enée quittant Carthage,* où l'amour de la Reine Didon veut le retenir.

Le Musée des Gobelins avait obligeamment prêté une pièce de la série de l'histoire de France, inspirée de Charles Le Brun, et représentant *Clovis vainqueur des « Flamands »*. Cette tapisserie de grande dimension est de composition tourmentée et porte la marque de Jean de Clerck. Dans la partie

supérieure, une victoire montre un écu fleurdelysé à un guerrier agenouillé ; ailleurs un écuyer tient un cheval ; au centre, une affreuse mêlée de cavaliers et de fantassins.

Une intéressante tapisserie d'un atelier d'Enghien se rapprochait beaucoup des tapisseries bruxelloises ; bien dessinée, elle représentait la lutte d'*Hercule et du brigand Cacus* (M. Schutz, Paris).

La tapisserie de M. F. Empain, portant la marque de Bruxelles et la signature « Givlaem van Leefdael », ainsi que l'inscription « Abstinet a ferro Aeacides retinente Minerva », figure non un épisode de l'histoire d'Alexandre, mais l'apparition de Minerve (Athéné) à Achille au cours de la querelle de celui-ci avec Agamemnon.

Une rectification analogue s'impose pour une autre tapisserie de la même collection signée E. Leyniers ; l'inscription démontre qu'il ne s'agit pas d'Alexandre, mais bien d'*Holopherne faisant arrêter Achior, chef des Amalécites*.

Plusieurs tentures trahissaient l'influence rubénienne : les bordures avec fleurs et fruits donnent aux tapisseries une ornementation de caractère somptueux ; mais, d'autre part, on ne saurait contester l'impuissance des tapissiers à interpréter les compositions du grand maître flamand. M. Jos. Destrée observe avec raison qu'il serait équitable, vis-à-vis des tapissiers, de convenir que l'œuvre de Rubens n'est nullement appropriée à une traduction textile.

Les tapisseries du XVIIIe siècle étaient peu nombreuses, mais les trois spécimens renseignaient suffisamment sur les caractères de cet art plus efféminé, plus minutieux, moins décoratif que celui des périodes précédentes. La tapisserie de M. Samuel faisait songer aux paysages aimables et animés des Teniers ; celle de M. Boël, Diane et Actéon, accusait une même tendance artistique. La plus intéressante avait été prêtée par le Musée des Gobelins ; la composition s'inspire d'une œuvre de David Teniers, la Marchande de poisson.

David Teniers fut populaire en Flandre ; ses œuvres eurent une vogue considérable. Suivant la remarque de M. Jos Destrée, dont la haute compétence en matière de tapisserie est généralement reconnue, « le succès » des œuvres peintes du maître rejaillit sur les *tenières*, c'est-à-dire aux » interprétations textiles de ses œuvres ou aux tentures inspirées de ses » compositions... Au point de vue décoratif on peut discuter l'emploi des » fonds à perspectives qui caractérisent cette tapisserie ; à part cette restric-

» tion, on ne peut méconnaître l'agrément et le charme que dégagent ses » compositions ».

Dans le décor prestigieux de la vaste salle consacrée plus spécialement à la tapisserie, ornée d'un autel à colonnes ainsi que de meubles et de coffres précieux, des vitrines contenaient une série de précieux ornements sacerdotaux dus à des brodeurs flamands, notamment la chape de l'avant-dernier abbé de Saint-Bavon, Liévin Hugenois, la chape et la chasuble de



Dans la Salle des tapisseries et broderies.

l'église Saint-Eloi à Eyne, la chasuble de Sainte-Walburge de Furnes, les ornements de Saint-Michel à Gand, de Watervliet, ceux de Landegem, du béguinage d'Alost.

La première de ces chapes, dite de saint Liévin (cathédrale Saint-Bavon, Gand), est une pièce importante de l'art flamand de la broderie. Ses orfrois ont été exécutés d'après les cartons de Gérard Horenbout, qui

fut le peintre en titre d'Henri VIII, roi d'Angleterre, et l'un des auteurs du célèbre bréviaire Grimani.

* * *

A côté de la sculpture, de la tapisserie, de la miniature de manuscrits, de la broderie, d'autres aspects, plus modestes peut-être, de l'art flamand étaient offerts aux visiteurs de l'Art Ancien.

Une galerie avait été réservée aux linges damassés de Courtrai, aux filets brodés et à des spécimens de la dentelle aux fuseaux.

Au temps jadis, la beauté des serviettes et des nappes de Flandre faisait l'orgueil des anciennes familles patriciennes ; elles ornaient les tables des festins et leur qualité était assurée par une réglementation minutieuse et sévère. Les magistrats courtraisiens tenaient à encourager cette industrie, monopolisée par leur cité dans les Pays-Bas méridionaux, et ils commandèrent souvent des nappages afin de rappeler certains événements historiques.

Un dispositif ingénieux permettait de se rendre compte des dessins des damassés exposés. Mais les dimensions des meubles-tourniquets spécialement construits dans ce but n'ont permis de montrer que des serviettes du XVIIe et du XVIIIe siècles, puisées surtout dans la riche collection du baron de Béthune : scènes de chasse, armoiries ou souvenirs historiques de la paix des Pyrénées, du siège de Valenciennes, de la prise de Buda, de la prise d'Ostende, du siège de Turin, de la bataille d'Audenarde, du traité d'Utrecht, de l'inauguration de l'empereur Charles VI en 1717.

L'origine flamande des filets exposés par Mlle Hélène Godtschalck n'est pas d'une certitude absolue; mais ce sont des travaux très curieux que cette grande nappe aux carrés de filets rebrodés, portant au centre le Christ en croix, entouré des instruments de la Passion, ce napperon décoré d'animaux divers, ou encore ce voile de circoncision.

Les dentelles aux fuseaux étaient scientifiquement classées par MM. Eugène van Overloop, conservateur en chef des Musées royaux du Cinquantenaire, et Georges Moens, de manière à donner une idée générale des cinq principaux centres de production : Bruxelles, Malines, Binche, Valenciennes et Flandre.

L'habileté des dentellières bruxelloises était notamment mise en relief par une garniture complète appartenant à Mme Peltzer de Clermont, à Verviers; elle comprend le bonnet, la barbe avec passe, la gracieuse, destinée à entourer le corsage, et les manchettes.

On avait introduit dans cette section le très curieux portrait de Marie-Thérèse, appartenant à la ville de Gand et représentant l'impératrice dans la merveilleuse robe de dentelles qui lui a été offerte en 1743 par les États de Flandre.

Quelques autres effigies de personnages parés de dentelles rappelaient que l'usage de l'élégant tissu arachnéen était jadis bien plus répandu que de nos jours.

Les arts du métal n'avaient pas été oubliés, et, si l'on avait dû se limiter dans le choix des ferronneries, des dinanderies et des étains, il y avait cependant quelques pièces de première qualité dans ce compartiment spécial : un coffret en chêne garni d'élégantes plaques en étain ajourées du XIVe siècle (M. Emile Théodore, Lille); le ravissant coffret en fer forgé, du XVe siècle, de l'ancienne collection de Deyn à Ninove (Musée d'Alost), et le non moins ravissant petit lustre Louis XV en fer forgé, à quatre branches, du Musée des hospices civils de Bruges; les imposants chandeliers en laiton de l'église d'Ertvelde, signés Jean van Eewyck; les belles ferrures des XVe, XVIe et XVIIe siècles de la collection de M. J.-N. Leirens à Gand, et les étains de la collection de M. Léon Chaubet, également à Gand, sans oublier une série de mortiers signés et datés.

La numismatique est un domaine trop spécial pour que nous puissions nous arrêter sur la section qui lui avait été réservée, et qui avait été très soigneusement classée par M. Georges Brunin, un des secrétaires du Comité central.

On pouvait y acquérir une notion scientifique et précise des productions des ateliers monétaires de la Flandre, depuis les deniers de Baudouin le Barbu jusqu'aux belles pièces de Marie-Thérèse, grâce à de riches séries de monnaies au nom ou aux armoiries de villes ou au nom des monétaires, de monnaies obsidionales, de jetons de fêtes d'inauguration ou d'institutions officielles, de médailles de notre région, de méreaux d'églises ou de familles, représentés non seulement par des exemplaires anciens, mais aussi par leurs moules en ardoise ou en métal.

* * *

Nous venons de jeter un coup d'œil d'ensemble sur la réalisation du programme de l'Art Ancien.

L'effort a été considérable, puisqu'il a pu mobiliser environ 2,500 objets. Le mérite en revient pour la plus large part aux exposants qui ont

consenti à se dessaisir d'œuvres légitimement choyées; le transport de quelques-unes d'entre elles s'accompagnait de risques d'autant plus troublants que l'œuvre était ou plus lourde ou plus délicate. Notre reconnaissance est acquise à ceux qui ont fait taire leurs craintes légitimes et assumé une responsabilité pour coopérer au succès de « l'Art Ancien ».

A tous nous adressons un cordial merci ; il nous sera permis de consigner ici l'expression plus spéciale de notre gratitude au Collège Echevinal de Courtrai et à M. le curé de Notre-Dame pour le prêt de l'admirable Sainte-Catherine.

Nous remercions encore nos collègues du Comité central, qui ont été constamment à la tâche avec nous, M. le chanoine Vanden Gheyn, vice-président, MM. Louis Gilmont, Joseph Maertens et Georges Brunin, secrétaires, ainsi que les membres du Comité d'honneur et des Commissions de patronage et d'organisation, dont l'appui nous a été précieux.

L'ouvrage que nous présentons au public est destiné à commémorer la rétrospective gantoise de 1913, par la reproduction d'un nombre important des œuvres d'art exposées. Au lieu de joindre aux planches une étude de portée générale sur chacune des sections, nous avons préféré publier une notice substantielle sur chacun des objets reproduits. Nous osons espérer que ce plan plaira aux érudits.

Le premier volume est consacré à la sculpture en bois, ivoire, pierre, marbre, métal ou terre cuite, ainsi qu'au mobilier.

Dans le deuxième volume nous publions des spécimens d'orfèvrerie religieuse et d'argenterie civile, de tapisseries et de broderies ainsi qu'une importante série de miniatures de manuscrits.

Le troisième volume comprend les documents relatifs aux aspects de la vie et du milieu en Flandre, les vues de villes peintes ou gravées ainsi que les scènes ou objets concernant la vie religieuse, intellectuelle, publique, corporative ou privée de la région de l'Escaut.

Dans le choix des œuvres reproduites, nous nous sommes laissé guider par le souci de présenter les spécimens les moins connus et les plus typiques à nos yeux. Sauf pour celles dont un élément nouveau d'appréciation justifiait la publication, nous avons écarté les œuvres publiées dans d'autres recueils.

Obligés de restreindre notre choix, nous éprouvons un vif regret d'avoir dû écarter des objets fort intéressants, en nous appliquant l'adage : *Dura lex, sed lex*. Pas plus que l'Exposition elle-même, le présent mémorial n'a la prétention de présenter une documentation complète dans le domaine assigné par son programme : l'art de la région de l'Escaut. Nous apportons

notre modeste gerbe, tribut de notre admiration pour l'art patrial, avec l'espoir que d'autres feront mieux encore.

Un sentiment de sincère gratitude nous fait un devoir de remercier le Comité exécutif de l'Exposition universelle et internationale de Gand, pour l'appui qu'il n'a cessé d'accorder à notre entreprise ; nous lui devons et l'honneur d'avoir pu réaliser « l'Art Ancien dans les Flandres », et celui de publier ce mémorial.

JOSEPH CASIER et PAUL BERGMANS.

Planches I-III. — SAINTE-CATHERINE (Cat. nº 1005).

Statue en albâtre d'Italie. Hauteur : 1ᵐ90.

Église Notre-Dame à Courtrai, Chapelle des Comtes de Flandre.

La sainte est représentée debout, vêtue d'une robe sur laquelle est drapé un ample manteau, relevé sous le coude gauche.

Encadrée de cheveux bouclés, qui descendent sur la poitrine, la tête est couverte d'un voile retombant sur les épaules, et surmontée d'une couronne.

La main droite repose sur la poignée d'une longue épée; la main gauche porte la roue dentée et brisée, symbole caractéristique de sainte Catherine. La sainte foule aux pieds un personnage barbu et couronné, symbolisant l'hérésie.

Dans son état primitif, la statue devait être d'un seul bloc, tandis qu'aujourd'hui la couronne constitue une partie mobile.

Au début du XIXᵉ siècle, la Sainte-Catherine fut enlevée de la chapelle où elle se trouvait à l'église Notre-Dame; on ne peut préciser le lieu où elle fut transportée à cette époque, mais un inventaire de 1850 constate sa présence à l'Académie des Beaux-Arts de Courtrai. En 1866, la fabrique d'église racheta la statue au prix de cent francs, et chargea le sculpteur Constant De Vreese de restaurer la couronne, la roue, l'épée et les doigts brisés. L'artiste fit préalablement un moulage qui permet de faire des constatations intéressantes. (Voir planche III, fig. 6 et 7).

On y remarque les traces évidentes du cercle inférieur de la couronne, ainsi que la partie supérieure du voile, au sommet de la tête. En comparant avec l'état actuel, (planche III, fig. 5), on peut supposer qu'à la suite de détériorations graves, ou bien pour donner satisfaction à un caprice, on a voulu remplacer la couronne de pierre par une couronne de métal plus ou moins précieux.

A cet effet, on a taillé l'albâtre autour du chef. Ensuite, après le moulage, la tête subit une nouvelle transformation; toute la partie supérieure fut ravalée au niveau de l'ancienne couronne (planche III, fig. 5) et on sculpta une nouvelle couronne, fixée à la tête au moyen d'une vis (planche III, fig. 4).

La comparaison des figures 4 et 6 de la planche III montrent en quoi ont consisté les restaurations effectuées à l'épée, aux doigts et à la roue.

La statue, dont l'importance artistique est de premier ordre, est souvent attribuée à André Beauneveu, de Valenciennes. Aucune preuve formelle ne justifie cette paternité qui peut cependant se réclamer de sérieuses probabilités.

En effet, Beauneveu fut le sculpteur attitré du comte de Flandre, Louis de Male. Ce prince lui commanda, dès 1374, son tombeau, qu'il avait décidé de placer dans la chapelle construite à cet effet au côté sud de l'église Notre-Dame à Courtrai, dédiée à sainte Catherine et décorée des effigies des comtes de Flandre. Ce ne fut qu'à la veille de sa mort, le 29 janvier 1384, que Louis de Male changea d'idée et déclara qu'il voulait être enterré dans la chapelle de Notre-Dame de la Treille, en la collégiale Saint-Pierre à Lille. Pendant dix ans, Beauneveu avait travaillé en vue du monument qui devait être érigé au milieu de la chapelle courtraisienne Sainte-Catherine. Les mentions de comptes conservés fournissent d'assez nombreux renseignements à cet égard; mais ils ne font aucune allusion à une statue de la patronne de la chapelle.

Dans une histoire de la chapelle, le chanoine courtraisien Ferdinand Van de Putte émit, en 1875, l'hypothèse que cette œuvre avait pour auteur l'artiste chargé de la confection du tombeau. Et cette hypothèse rallia les suffrages de plusieurs historiens autorisés, notamment Mgr Dehaisnes et Louis Gonse.

La comparaison de la Sainte-Catherine avec des œuvres certaines d'André Beauneveu semble justifier une paternité que les relations entre le prince et l'artiste, ainsi que la prédilection du prince pour la chapelle Sainte-Catherine, rendaient possible. On retrouve dans l'œuvre ce réalisme solide, dont parle Gonse, « d'une lourdeur un peu flamande », mais d'une autorité et d'une franchise qui la parent d'une singulière grandeur, et qui apparaît si nettement dans le PHILIPPE VI du Louvre, dans le CHARLES V de Saint-Denis et dans la statue de la femme de Charles V, Jeanne de Bourbon, également à Saint-Denis.

La confrontation des statues de la reine et de la sainte atteste de frappantes analogies de sentiment et de technique; ce dernier point s'avère dans le modelé des draperies.

Il est permis de souhaiter qu'un heureux chercheur découvre une pièce d'archives établissant de façon péremptoire les droits d'André Beauneveu sur la Sainte-Catherine, et plaçant authentiquement l'œuvre dans le dernier quart du XIVe siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

Chanoine P. Vande Putte. — La chapelle des Comtes de Flandre à Courtrai. — Courtrai, Beyaert, 1875, pp. 28 et 29.

Frans De Potter. — Geschiedenis der stad Kortrijk. — Gent, 1876.

Dehaisnes. — Histoire de l'art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut. — Lille, 1886, p. 50.

G. Dobbelaere & G. Caullet. — Guide illustré de Courtrai 1910, pp. 55-56.

Fierens-Gevaert. — La Renaissance Septentrionale et les premiers maîtres de Flandres. — Bruxelles, Van Oest, 1905.

Louis Cloquet. — Les artistes wallons.

Raym. Koechlin. — La Sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles. — 1903.

Louis Courajod. — Leçons professées à l'école du Louvre, t. II, p. 120.

J. Rousseau. — La sculpture flamande et wallonne du XIe au XIXe siècle. Dans le Bulletin des Commissions d'Histoire et d'Archéologie, 1877.

H. Rousseau. — La Vierge de Hal et Sainte-Catherine de Courtrai. Dans Bulletin des Musées Royaux. Décembre 1904.

Louis Gonse. — La Sculpture française depuis le XIVe siècle. — Paris, 1895, p. 21.

André Michel. — Histoire de l'Art, t. II, seconde partie. — Paris, 1906, p. 727.

PLANCHE IV. — LA VIERGE ALLAITANT L'ENFANT (Cat. n° 1027).

Statue en marbre. Hauteur : $0^{m}64$. *Musée d'Archéologie de Lille.*

La Vierge est représentée debout, vêtue d'une robe dont les plis droits se brisent sur les pieds, et que recouvre un manteau relevé sur les deux bras. La tête est couverte d'un voile dont les extrémités se rejoignent sur la poitrine, et qui laisse voir les cheveux bouclés encadrant le visage.

La Vierge incline la tête vers l'Enfant qu'elle tient dans les deux bras et qu'elle

allaite. L'Enfant est nu; il a saisi de la main gauche le sein qu'il tète et qu'il entoure du bras droit.

On constate quelques traces de dorure dans les creux de la chevelure; il ne paraît pas que la statuette ait été polychromée entièrement.

Un collectionneur lillois, M. Planckart, acheta l'œuvre avant 1870 à un marchand de passage, logé dans l'Hôtel du Panier d'Or, qui s'élevait à Lille sur l'emplacement du Théâtre actuel. Le vendeur déclara que l'objet provenait de Bailleul. Après la mort de M. Planckart, ses collections furent dispersées aux enchères et le Musée de Lille acquit la statuette pour un prix dérisoire.

L'attitude et la physionomie de la Vierge paraissent démontrer qu'elle a dû être exécutée dans la région de l'Escaut vers le milieu du XIVe siècle. La physionomie de la Vierge est dénuée de toute idéalisation, et reproduit les traits d'une contemporaine de l'artiste dans leur réalité peu distinguée et sans beauté. Il n'y a aucune recherche d'esthétique dans les traits de l'Enfant, qui est saisi sur le vif par un observateur minutieux.

D'après l'inventaire du Musée de Lille, la statue est en marbre; cette appréciation est contestée par ceux qui considèrent la matière comme étant de l'albâtre d'Italie.

BIBLIOGRAPHIE :

Mgr Dehaisnes. — Le Nord Monumental, p. 162.
Raymond Koechlin. — Gazette des Beaux-Arts. — Années 1899 (p. 57), 1903 (Octobre).
Vitry & Brière. — Documents de Sculpture française du Moyen-Age. — Paris. — Planche 96.
Louis Gonse. — Chefs d'œuvres des Musées de Province. — Sculpture. 1904.
Van Drival. — Catalogue Exposition de Lille de 1874. — N° 2031.
André Michel. — Histoire de l'Art, t. II, seconde partie. — Paris, 1906, p. 719. (La sculpture est citée, non reproduite).

PLANCHE V. — MASCARONS DE LA SALLE ÉCHEVINALE D'YPRES (Cat. 1006 à 1009).

Sculptures en bois (fig. 9, 10, 11 et 12). Hauteur : $0^{m}31$ et $0^{m}32$. *Musée de la ville d'Ypres.*

Ces mascarons décoraient autrefois les consoles soutenant les solives moulurées du plafond de la salle échevinale d'Ypres. L'artiste y a sculpté quatre types différents de visages encadrés de feuillages stylisés : un jeune homme souriant, à la chevelure bouclée, une jeune femme portant un cercle dans les cheveux, un serf grimaçant avec des lèvres lippues, le front plissé et le nez épaté, une jeune femme dont le voile encadre le visage et que couronne un riche diadème ; les types sont vivants et portent en eux à la fois la marque de la tendance réaliste qui distingue le XIVe siècle et celle de la simplicité d'exécution d'art du XIIIe siècle.

Étude sérieuse de la nature, grand talent d'exécution, sentiment complet du décor, tout concourt à classer ces sculptures parmi les plus belles productions de l'art flamand du XIVe siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

Mgr Dehaisnes. — Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. — Lille, Quarré, 1886, p. 162.
J. Rousseau. — La Sculpture Flamande et Wallonne du XIe au XIXe siècle. — Chapitre IV, dans Bull. des Commissions royales d'Art et d'Archéologie, 1877, t. XVI, p. 21.
Van Ysendyck. — Monuments classés de l'art dans les Pays-Bas.
Marchal. — La Sculpture et les chefs-d'œuvre de l'Orfèvrerie belges, p. 199.
E. Hinzelin. — L'art décoratif flamand, fasc. août 1913 de la Revue « Art et Industrie ».

PLANCHE VI. — SAINT ALEXIS (Cat. 1029).

Statue en bois polychromé et doré (fig. 13). Hauteur : 1m10. *M. Henri de Tracy, Gand.*

Le saint patron des pèlerins et des mendiants est représenté debout, vêtu d'une longue robe couverte d'une tunique fendue à chacune des épaules, et bordée autour du col d'une broderie ornée de pierreries. La figure souriante est encadrée de cheveux bouclés surmontés d'une couronne. Sur la poitrine un cabochon de verre ayant abrité une relique. Les deux bras sont retenus contre le corps jusqu'au coude ; les deux avant-bras sont portés en avant à angle droit ; la main droite retient la partie inférieure d'une branche (de lys ?). La robe à plis verticaux s'arrête au-dessus de la cheville, laissant voir les pieds chaussés de brodequins.

Cette statue polychromée est présumée de provenance gantoise et date probablement du XIVe siècle.

Elle figura en 1864 à l'Exposition d'art religieux à Malines et appartenait alors au Grand Béguinage de Gand. La main gauche tenait une échelle, qui a disparu actuellement.

BIBLIOGRAPHIE :

James Weale. — Album des objets d'art religieux au moyen-âge et de la Renaissance exposés à Malines en 1864, no 12.

VIERGE ASSISE (Catalogue 1039).

Statue en bois (fig. 14). Hauteur : 0m815. *M. Hébert Lippmann, Paris.*

Assise sur un siège à dossier, la Vierge est posée de face ; la main gauche appuyée sur le genou gauche, tient un livre à fermoir, orné de cabochons ; l'avant bras droit a disparu ; la partie conservée fait présumer que la main tenait un sceptre, peut-être l'Enfant ; mais cette dernière hypothèse semble peu probable. Le manteau recouvre le dessus de la tête, descend sur les épaules, la poitrine et enveloppe les jambes. La robe unie est serrée à la taille par une ceinture ; sur la tête une couronne. Les pieds sont très grands.

La statue, toute en bois, provient, affirme-t-on, d'une église des Flandres ; elle s'apparente aux Vierges du type connu de la première moitié du XIVe siècle.

Planche VII. — LA SAINTE VIERGE avec L'ENFANT (Cat. 1028).

Statuette en ivoire (fig. 15). Hauteur : 0m19. *Baron de Béthune, Courtrai.*

La sainte Vierge est debout, vêtue d'un ample manteau relevé sous le bras gauche qui porte l'Enfant. La robe tombe à plis droits se brisant sur les pieds.

L'allure générale, les plis des vêtements, l'expression artistique placent cette statuette vers la moitié du XIVe siècle.

Achetée vers 1873 dans le Hainaut par le baron Bethune d'Ydewalle, cette sculpture revêt les caractères de l'art franco-flamand : les têtes ont un caractère individuel qui atteste un esprit observateur et soucieux de réalisme, et les étoffes sont drapées avec une véritable recherche de pittoresque.

LA SAINTE VIERGE ASSISE PRÉSENTANT UN OISEAU A L'ENFANT (Cat. 1030).

Statuette en ivoire avec rehauts polychromés (fig. 16). Hauteur : 0m205.

Musée des Hospices civils, Bruges.

Assise sur un siège, la sainte Vierge est enveloppée dans un ample manteau qui descend de la tête couronnée et couvre le buste et les jambes de plis abondants et souples. La tête tournée vers la dextre, la Vierge regarde l'Enfant divin qu'elle retient de la main droite. De la main gauche, elle présente un oiseau à son Fils qui caresse le menton de sa mère. La couronne disparue laisse voir la tête ravalée ; cette disparition permet de supposer que la couronne était d'ivoire ; celle-ci ayant été brisée, on aura fait disparaître toute trace et préparé une nouvelle base pour y fixer une autre couronne ; c'est une solution pareille à celle dont la Sainte-Catherine de Courtrai fut l'objet. A la base l'inscription : AVE MARIA GRA(TIA) PLENA. L'œuvre, qui est rehaussée de polychromie, correspond à l'expression artistique de la seconde moitié du XIVe siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

Bulletin de la Gilde St-Thomas et St-Luc, vol. XIII, 1900, p. 74.

Planche VIII. — LA SAINTE VIERGE ASSISE ALLAITANT L'ENFANT (Cat. 1032).

Statuette en ivoire (fig. 17). *M. J. H. Groenen, Bruxelles.*

Assise sur un banc, la tête portant le voile traditionnel retenu par une couronne, la Vierge tient de la main droite l'Enfant qui tète le sein qu'elle lui présente de la main

gauche ; l'Enfant pose la main droite sur celle de sa mère. Un manteau descend des épaules de la Vierge et couvre le bas du corps de ses plis abondants.

Cette statuette en ivoire, trouvée en 1837, dans une sablière à Kerkom, près de Tirlemont, présente les caractères de la sculpture flamande de la seconde moitié du XIVe siècle. Elle est d'un réalisme très marqué.

UN ANGE (Catalogue 1031).

Statuette en ivoire (fig. 18). Hauteur : $0^{m}15$. *Vicomte W. de Baré de Comogne, Gand.*

L'ange est debout, la tête aux cheveux bouclés légèrement tournée à dextre. Une robe ample, retenue à la taille par une ceinture, tombe en plis abondants sur les pieds. Un manteau retenu sur le haut du buste par une bille quadrilobée avec cabochon central, est écarté de part et d'autre par les deux bras. Les avant-bras ont disparu ; la position symétrique des encoches dans lesquelles ils étaient fixés, permet de supposer que les mains tenaient un objet fixé au corps dans l'encoche centrale ouverte au bas de la poitrine ; était-ce un reliquaire ? un écusson ? Plusieurs hypothèses peuvent être émises.

Ce spécimen précieux de la sculpture d'ivoire, appartient à la meilleure période de l'art du XIVe siècle. On remarquera son élégance, l'individualisme de la tête et la façon dont l'artiste a su faire sentir le corps sous les vêtements. Il est intéressant de rapprocher de cet ange, celui de la collection Goldschmidt, reproduit à la planche XCIV (n° 2) des *Documents de sculpture française du moyen-âge* publiés par MM. P. Vitry et G. Brière. La disposition des plis de la robe et de l'attache du manteau est la même ; ces auteurs classent l'ange de la collection Goldschmidt dans la première moitié du XIVe siècle ; nous pourrions nous rallier à cette opinion, à condition de ne pas s'écarter beaucoup de la date approximative de 1340 à 1350.

LA VIERGE AVEC L'ENFANT SOUS UN DAIS (Cat. 1132).

Bas-relief en ivoire (fig. 19). Hauteur : $0^{m}08$. *M. E. Van Overbeke, Bruxelles.*

Sous un dais à arcature trilobée, porté sur deux supports privés d'ornementation, la Vierge assise sur un banc, tête voilée et couronnée, tient un livre de la main droite. Sa main gauche tient l'enfant debout sur son genou gauche. Un manteau descendant des épaules couvre tout le bas du corps ; ses plis sont larges et souples.

Ce petit bas-relief possédait jadis des volets, dont l'existence est attestée par les encoches des charnières. Il présente les caractères de l'art du XIVe siècle et appartient à la série nombreuse des petits triptyques portatifs de cette époque.

PLANCHE IX. — UN APÔTRE (Catalogue 1116).

Statuette en albâtre (fig. 20). Hauteur : $0^{m}24$. *Musée des Hospices Civils, Bruges.*

L'homme (un apôtre ?) est représenté debout, vêtu d'une robe dont les plis se brisent sur les pieds ; un manteau aux plis multiples couvre presque tout le corps ; il est relevé

et retenu par le bras gauche ; l'une de ses extrémités couvre le bras et la main droites, d'où elle retombe en plis ; le geste indique que ce bras a dû porter un attribut. La tête légèrement inclinée a les cheveux et la barbe en mèches bouclées ; les pieds sont nus.

Cette sculpture réunit les caractères flamand et bourguignon de la fin du XIVe siècle. Quelques détails, notamment au manteau, font songer aux œuvres de l'école de Marville et de Sluter. Suivant l'opinion de M. Swarzenski, conservateur du *Städel Institut* de Francfort, cette statuette serait l'œuvre d'un sculpteur d'origine flamande, qui travailla en Bourgogne et dans le nord de l'Italie.

M. Swarzenski lui attribue le Calvaire et les douze apôtres achetés en Italie et entrés récemment au Musée de Francfort ; ces statuettes ont à peu près la même dimension que celle de notre fig. 20 ; l'une d'elles reproduit de façon à peu près adéquate la pose, la disposition du manteau et de la robe, ainsi que la technique de la chevelure. Le Musée de Saint-Omer possède quatre statuettes accusant la même technique ; les dimensions diffèrent peu ; la matière est la même.

TÊTE DE VIERGE (Catalogue 1036).

Fragment de statue en pierre (fig. 21). Hauteur : 0^{m}31. *M. H. Van Hooff, Lokeren.*

Cette tête est un fragment d'une statue de Vierge-Mère dont la tête, inclinée vers senestre, regardait l'Enfant. Un voile léger couvre partiellement les cheveux ; une couronne ceint la tête.

La technique et l'expression dénotent une œuvre du XIVe siècle. Ce fragment a été trouvé au cours de travaux faits sur l'emplacement de l'ancienne abbaye de Baudeloo à Petit-Sinay (Flandre Orientale). Fondé en 1197 ou 1199, ce monastère cistercien fut prospère ; son église fut plaçée, en 1214, sous le vocable de la sainte Vierge ; l'abbaye dépendait de celle de Cambron ; elle fut saccagée le 28 août 1578 ; les moines durent l'abandonner, et allèrent se fixer à Gand, où ils possédaient un refuge.

PLANCHE X-XI. — TERRES-CUITES VERNISSÉES (Catalogue n°s 1349 à 1353 et 1356).

(Fig. 22 à 27). *Musées d'Archéologie de Gand, Lille et Ypres.*

Les six terres-cuites vernissées, reproduites sur les planches X et XI, sont les principales d'une série de pièces curieuses qui furent groupées pour la première fois à l'exposition de l'Art Ancien dans les Flandres de 1913.

Elles présentent entre elles une similitude incontestable au triple point de vue de la matière, de la facture et du vernis. Elles sont, en effet, modelées en argile, avec parfois emploi de la gratine, et vernissées en jaune, rouge et vert foncé aux sels de plomb.

Leur époque paraît relativement reculée ; la plupart semblent appartenir au XIVe, sinon au XIIIe siècle. Il ne peut guère y avoir de doute pour les fig. n° 22 (Cat. 1352), n° 25 (Cat. 1349), n° 26 (Cat. 1353) et n° 27 (Cat. 1350), dont les costumes sont caractéristiques.

Dès le XIIIe siècle, les potiers flamands s'étaient organisés en corporations : celle de Bruges est citée en 1297, celle de Gand (*erdin potmakers*) en 1336. Mais il faut remarquer que, pour ces métiers, comme pour beaucoup d'autres, les documents les plus anciens ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

Toutes ces statuettes sont des pièces de fouille, ce qui explique leur état fragmentaire ; toutes ont été trouvées dans la région de l'Escaut.

Les fig. nos 25, 26 et 27 sont d'origine gantoise. La première représente certainement un *comte de Flandre*, ce prince ayant seul le droit de couvrir son cheval d'un caparaçon aux armes de Flandre. Elle présente une analogie frappante avec les beaux sceaux équestres de Gui de Dampierre (1279-1305). Non moins remarquable est la ressemblance avec les miniatures représentant le comte Gui en tête de recueils de chartes flamandes manuscrits, dont deux spécimens figuraient à l'Exposition, l'un appartenant aux Archives de la Ville de Gand (Catalogue n° 1373), l'autre aux Archives de l'Etat (Catalogue n° 1374). L'objet fut trouvé en novembre 1899 à Gand, à l'angle de la rue des Vanniers et de la rue du Cornet de Poste, à l'emplacement de l'Hôtel des Téléphones actuel.

La fig. n° 27 (Catalogue n° 1350), de proportions plus réduites et d'importance artistique beaucoup moins considérable, provient de déblais faits pour les fondations d'une construction à élever au marché du Vendredi.

Très originale est la statuette d'*Homme d'armes* (hauteur 0m38), dont il ne reste que le torse. Ce fragment fut déterré en 1864, lors de fouilles pratiquées au Marché du Vendredi, et recueilli par l'architecte Louis Minard. En 1883, lors de la vente des antiquités recueillies par ce passionné collectionneur, il fut acquis par la ville de Gand pour son Musée d'archéologie. Le heaume cylindrique est d'une forme typique, que l'on rencontre déjà sur des monuments figurés de la fin du XIIe siècle et qui a disparu au début du XIVe siècle. Ce guerrier est vêtu d'une cotte de mailles et une solide courroie attache au cou un bouclier de forme triangulaire et de dimension moyenne, orné de trois fasces ; la position des bras autorise la supposition que l'homme d'armes était à cheval, ce qui ne permettrait pas de le considérer comme un communier flamand.

Quoique d'une exécution plus rudimentaire, *l'Homme d'armes* du Musée d'Ypres (fig. n° 22 Cat. 1352 ; hauteur 0m37) est étroitement apparenté à celui de Gand. Il fut découvert vers 1860, lors de travaux effectués dans le sous-sol des Halles.

La figurine trouvée à Saint-Omer (fig. 24 Cat. 1351 ; hauteur 0m40) est d'aspect original, par la singulière position du personnage assis, les jambes croisées. Le costume, et notamment le serre-tête, n'est pas postérieur au XIVe siècle ; on pourrait même le rapporter au XIIIe siècle.

La plus énigmatique de ces figures est l'étonnant *Homme sauvage chevauchant une chimère* (fig. 23 Cat. 1356), du Musée de Lille. Fait de la même matière que les statuettes précédentes, il en diffère par la conception artistique. Est-il d'un art plus récent ? Bien que trouvé aux environs de Lille, appartient-il à l'art de la région de l'Escaut ? Ce sont des questions qu'il est permis de poser, mais dont on ne saurait indiquer la solution.

On a discuté la destination de ces terres-cuites, comme on s'est demandé si elles étaient spéciales à la région de l'Escaut. Suivant des renseignements assez vagues, il est vrai, on connait des objets analogues dans d'autres régions, notamment en France et en Chine. Etaient-ce des bibelots sans destination déterminée ? étaient-ce des épis de faîtage ? des enseignes ? le doute s'impose et ces questions restent irrésolues jusqu'à présent.

BIBLIOGRAPHIE :

Inventaire archéologique de Gand. fascicule XI (1899), n° 102, et fascicule XVII (1900), n°s 161-164.
Petite Revue illustrée de l'art et de l'archéologie en Flandre, Gand, 1900, p. 2-3.

Planche XII. — PROPHÈTES ASSIS (Catalogue 1099-1100-1101).

Sculptures en pierre provenant du portail de l'hôtel de ville de Bruxelles (fig. 28, 29, 30).

Hauteur 0m60. *Musée Communal, Bruxelles.*

Les trois statuettes représentent des hommes assis sur un banc ; un manteau aux plis en volutes couvre la majeure partie de la robe ; les deux têtes barbues (n°s 29 et 30) portent un bonnet aux plis froissés ; la troisième tête (n° 28) est prise dans un capuchon qui cache le menton et le cou ; chacun des trois personnages tient en main un phylactère ou banderole destinée sans doute à porter un texte. C'est ce détail qui a probablement fait considérer ces statuettes comme représentant des prophètes ; Alph. Wauters les appelle « des saints ou des confesseurs de l'Eglise » et voit dans l'une d'elles « un savant tenant un livre à la main ».

Elles proviennent du portail de l'hôtel de ville de Bruxelles, et nous paraissent dater du milieu du XVe siècle, époque que ne contredisent pas les données historiques.

L'ancien archiviste de la ville de Bruxelles a fait remarquer le caractère singulier du portail de l'hôtel de Ville ; il n'occupe pas le milieu de la base de la tour et ne se rattache pas aux ailes voisines. Il paraît avoir été reconstruit après l'achèvement de la tour (1455), de manière à laisser à droite un puissant massif de maçonnerie, destiné à soutenir la haute construction dont le poids inspirait des inquiétudes. On sait que cette tour est due au grand architecte brabançon Jean de Ruysbroeck dit Van den Berghe (1485). Le plan général de l'hôtel de ville est attribué à Jacques Laureys, dit Van Thienen peut-être parce qu'il était originaire de Tirlemont (en flamand *Thienen*) ; il dirigeait les travaux de Bruxelles en 1405.

L'ornementation de la façade de l'hôtel de ville de Bruxelles fut confiée à Jean van Bontsvoort. On suppose, dit M. Marchal, en raison de la somme considérable que ce sculpteur reçut, qu'il exécuta presque toutes les statues, les dais et les autres ornements si variés, sur lesquels le temps et les événements politiques exercèrent leur désastreuse action.... Est-il en particulier l'auteur des statuettes reproduites ici ?

Il convient toutefois de remarquer que Jean de Ruysbroeck était lui-même sculpteur, et appartenait à une famille de tailleurs de pierre. En 1443-45, il exécuta pour l'hôpital d'Audenarde un « Puits », ou calvaire orné de statues.

Quoi qu'il en soit, si on examine les statues en elles-mêmes, indépendamment des dates citées, il est manifeste, suivant la juste remarque de M. Joseph Destrée, que ces sévères personnages enveloppés d'amples manteaux et tenant des banderoles n'évoquent nullement l'époque de la construction de la tour, à savoir la fin du XVe siècle.

Les sculptures de l'hôtel de ville appartiennent probablement à trois périodes : les prophètes du portail, la décoration de la bretèque, les chapiteaux et culs de lampe de la galerie inférieure ; ceux-ci datent du milieu du XVe siècle ; les prophètes peuvent avoir été inspirés de maquettes ou modèles de la fin du XIVe siècle ou du début du XVe siècle

ou sous l'influence de la tradition. M. Koechlin retrouve dans ces sculptures la manière dijonnaise ; l'exubérance des lourdes draperies et l'acuité d'observation décèlent, à ses yeux, un imagier formé à la même école que les « pleurants ». Quoiqu'il en soit, il paraît téméraire d'émettre l'hypothèse de l'utilisation de sculptures provenant d'un édifice plus ancien. Il n'est pas inutile d'ajouter que les plus anciennes sculptures (les prophètes) sont en pierre de Gobertange, matière différente de celle des sculptures postérieures.

BIBLIOGRAPHIE :

Alph. Wauters, dans Messager des sciences historiques de Belgique, 1841, pp. 223-224.
Chev. Marchal. — La sculpture et les chef-d'œuvre de l'orfèvrerie belges, pp. 199 et 215.
Paul Saintenoy, dans la Biographie nationale, XX, col. 591-599.
Joseph Destrée. — Etude sur la sculpture brabançonne au moyen-âge, première partie, Bruxelles, 1894, pp. 104 et 110.
Henry Hymans. Bruxelles. — Collection des villes d'art célèbres. Paris, 1910, p. 21 et suivantes.
Raymond Koechlin. — La sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles. — Dans la Gazette des Beaux-Arts, 1903, 3e art.

PLANCHE XIII. — LA VIERGE ASSISE ALLAITANT L'ENFANT (Catalogue 1137).

Statue en bois polychromé (fig. 31). Hauteur : 0m45. *M. Emile Théodore, Lille.*

La sainte Vierge assise sur un banc présente, entre les doigts de la main gauche, son sein droit à l'Enfant qu'elle retient du bras droit. La tête de la Vierge est encadrée de cheveux retenus par le voile, sous une couronne dont les fleurons ont été brisés. Un ample manteau descend des épaules sur les bras et enveloppe le corps de la Vierge dont on aperçoit seulement la robe à la poitrine et près des pieds.

La Vierge considère tendrement l'enfant nu s'abreuvant au sein maternel.

La polychromie ancienne, appliquée sur un enduit blanc, est faite de bleu pâle pour le manteau ; la robe et le voile de la Vierge sont blancs, ainsi que le linge qui enveloppe l'Enfant.

Sur le montant du banc, on a tracé la date 1221, antérieure à la date d'exécution de cette statue ; peint après coup, ce millésime indique peut-être une date mémorable se rapportant à un culte local de la sainte Vierge.

Cette sculpture qui provient de la région lilloise, se rattache, par quelques détails, à la tradition du XIVe siècle ; mais elle date probablement du début du XVe siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

Exposition des anciennes industries d'art tournaisiennes — 1911 — Cat. n° 65.
Eug. Soil de Moriamé. — Les anciennes industries d'art tournaisiennes, p. 133. Pl. LXXXII.

PLANCHE XIV — ANGES PÈLERINS (Cat. 1051).

Groupe en bois polychromé (fig. 32). Hauteur 0m475. *M. Léon Kervyn de Meerendré, Bruges.*

Un groupe de trois jeunes hommes, aux cheveux bouclés retenus par un cercle, vêtus de longues robes serrées à la taille par une ceinture et couverts d'un manteau attaché par

une patte devant la poitrine, s'avance vers senestre. Deux tiennent un bâton dans la main gauche ; le troisième le tient de la main droite, tandis qu'il relève son manteau de la main gauche. Les pieds sont chaussés de souliers à cuir souple retombant en plis sur les chevilles. Un petit chien accourt vers les trois jeunes hommes et paraît les accueillir avec joie ; le petit animal a toutes les apparences d'un chien d'appartement : poils frisés, arrière-train rasé, collier à grelots. C'est le chien aimable et sautillant qui va au devant des visiteurs.

Ce groupe est un fragment d'une scène plus complète. On peut présumer qu'il représente les trois anges apparaissant à Abraham (Genèse, chap. XVIII). Aux dires des pères de la primitive église, cette apparition est l'emblème de la Sainte-Trinité.

La polychromie est ancienne ; mais elle a souffert ; les cheveux et les manteaux sont dorés ; les revers rouges sont brunis par le temps ; sur les bords des manteaux, des ornements sont tracés, à la pointe, dans la pâte qui couvre la sculpture ; les carnations sont ivoirées.

Les mains et les bâtons sont refaits.

Ce groupe, trouvé chez un paysan, vers la fin du XIXe siècle, à Graty près de Soignies, est entré dans la collection de M. van de Walle de Bruges, puis, par voie d'héritage, dans celle de M. Léon Kervyn de Meerendré.

M. Jos. Destrée date cette sculpture de la fin du XVe siècle ou des premières années du XVIe siècle ; il la rapproche des anges du tombeau de Marie de Bourgogne par De Beckere (Eglise Notre-Dame, Bruges) vers 1496 ; il lui assigne une origine brabançonne. On ne peut méconnaître une parenté d'inspiration avec les anges de Memling ou de Van der Goes ; les caractères de l'art flamand s'avèrent manifestement dans ce groupe remarquable.

BIBLIOGRAPHIE :

Jos. Destrée. — Note sur les « Anges Pèlerins », dans la Revue de l'Art Ancien et Moderne. Paris, 1900, t. VII, pp. 233 à 235.

PLANCHE XV.

JÉSUS DÉPOSÉ SUR LES GENOUX DE SA MÈRE (Cat. 1047).

Groupe sculpté en bois (fig. 33). Hauteur : $0^{m}50$. *M. Paul de Decker, Forest.*

Au centre, la Vierge assise, les mains jointes, contemple le corps inanimé de son Fils étendu sur ses genoux ; saint Jean soutient la tête du divin Crucifié ; derrière lui, une sainte femme (Sainte Véronique ?) tient un linge des deux mains ; plus près de la Vierge, une femme s'avance pour soutenir la Mère éprouvée. De l'autre côté, la Madeleine s'apprête à déposer un baiser sur la main du Christ ; derrière elle, Joseph d'Arimathie et Nicodème tiennent l'un les clous qu'il vient de détacher du corps du Christ, l'autre la pince qui lui a servi pour rendre ce devoir au Maître mort.

Cette sculpture en haut relief détachée de son fond, provient sans doute d'un retable.

Elle porte la marque de Bruxelles, un maillet, sur la partie supérieure du bonnet en pointe de l'homme porteur de la pince.

L'influence de Roger Van der Weyden paraît manifeste dans la composition et les types de plusieurs personnages de ce groupe ; on y retrouve, en partie, la formule de groupement de cet artiste, sa froideur dramatique, son dessin à plis cassants, ses formes parfois anguleuses, une expression pathétique nonobstant une certaine sécheresse.

On ignore la provenance de cette sculpture d'une expression émouvante.

Planche XVI. — LA PÂMOISON DE LA VIERGE (Cat. 1119).

Groupe en bois polychromé (fig. 34). Hauteur : $0^{m}25$. *M. Paul de Decker, Forest.*

Brisée par l'émotion, la Vierge défaille ; saint Jean et une sainte femme la soutiennent ; entre eux, une sainte femme fait un geste de pitié ; la Madeleine pleure devant la Vierge ; à côté de ce groupe, deux soldats grimaçants semblent indifférents à la douleur des femmes et du disciple préféré.

La polychromie est ancienne ; mais elle a beaucoup souffert.

Ce groupe est un fragment d'un retable de la seconde moitié du xve siècle.

Planche XVII.
JÉSUS ET LES APÔTRES AU JARDIN DES OLIVES (Cat. 1049).

Statuettes en bois (fig. 35). Hauteur moyenne : $0^{m}20$. *M. Paul de Decker, Forest.*

Ces quatre statuettes sont les épaves d'un groupe en bois représentant l'agonie de Jésus au jardin des olives. Le Christ, à genoux, implore le Père céleste. Les trois apôtres accroupis dorment.

La disposition adoptée pour la reproduction ne repose sur aucune donnée; elle a été imaginée d'après d'autres groupes analogues.

La sculpture, faite d'un ciseau alerte, est caractérisée par la dureté des plis nombreux et cassés; les attitudes comme le modelé sont étudiés.

Planche XVIII.
DIEU LE PÈRE ENTOURÉ D'ANGES (Cat. 1056).

Groupe en chêne non polychromé (fig. 36). Hauteur : $0^{m}50$.

Musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles.

D'une bande de nuages stylisés, sort le buste de Dieu le Père portant la couronne royale, tenant les bras ouverts et les mains relevées ; à ses côtés et derrière lui trois rangées

d'anges placés 2, 4 et 3; ils tiennent les mains jointes dans l'attitude du respect; les cheveux, retenus sur la tête par un ruban, s'échappent sur les côtés en boucles abondantes; ils sont tous vêtus d'amples tuniques; leur expression suave fait songer aux anges de Memling et de Van der Weyden.

Ce n'est pas un travail d'atelier, mais celui d'un artiste amoureux de son art, soignant la précision du coup de ciseau et la variété des types. L'œuvre révèle un travail assurément flamand de la seconde moitié du XV[e] siècle. Son attribution à un atelier bruxellois paraît susceptible de discussion.

BIBLIOGRAPHIE :

Catalogue de l'Exposition d'art ancien bruxellois, 1905. — N° 65.
Jos. Destrée. — Étude sur la Sculpture brabançonne au Moyen-âge. 1[re] partie, p. 164.

Planche XIX. — SAINT FRANÇOIS D'ASSISE (Cat. 1067).

Statue en chêne non polychromé (fig. 37). Hauteur : 0m77. *M. J. Brom à Utrecht.*

Le saint est représenté imberbe, la tête portant la couronne de cheveux prescrite par la règle franciscaine, vêtu de la robe de bure serrée à la taille par la corde traditionnelle. Au cou, le col de bure avec le capuchon; les manches larges sont retroussées aux poignets par un large pli; les pieds nus sont munis de sandales.

Une ouverture taillée dans la robe laisse voir le stigmate de la poitrine; les bras légèrement écartés du corps relèvent les mains qui portent également les stigmates.

Malgré un nettoyage radical, on aperçoit encore quelques très légères traces de la polychromie dont on doit regretter l'enlèvement.

La statue est partiellement évidée; l'orifice dans le dos affecte la forme d'un cœur; était-il destiné à contenir une relique? c'est peu probable, étant donnée la disposition de l'évidement; mais si cette hypothèse est écartée, quelle peut être la raison d'être de cette cavité soigneusement travaillée?

Planche XX. — ANGE AGENOUILLÉ (Cat. 1068).

Statue en chêne non polychromé (fig. 38). Hauteur : 0m39. *Musée d'Archéologie, Bruges.*

Vêtu d'une robe plissée au cou et retenue à la taille par une ceinture que cache les plis retombant du vêtement, l'ange est représenté agenouillé sur la jambe droite; le bras gauche relevé pousse la main vers le haut; le bras droit incliné la main vers la terre. La tête porte un galon retenant les cheveux sur le haut de la tête; sous le galon, s'échappent les cheveux en grosses mèches.

Une recherche de grâce et d'élégance caractérise cet ange qui s'apparente à ceux de la planche XVIII (Dieu le Père entouré d'Anges).

Une polychromie ancienne a été supprimée; c'est le sort de trop nombreuses statuettes, privées ainsi de l'une de leurs meilleures preuves d'authenticité.

Bien que cette statuette n'ait pas livré son secret, il est permis de constater son caractère conforme aux tendances de l'art flamand du XVe siècle.

PLANCHE XXI. — UN APÔTRE (Cat. 1072).

Buste de statue en chêne (fig. 39). Hauteur de la statue : 1m17. *M. Aloïs De Beule, Gand.*

Dans la statue dont un fragment seulement est reproduit ici, l'apôtre est représenté debout, les pieds nus, vêtu d'une robe qui laisse à découvert le bas des jambes et sur laquelle est jeté un ample manteau; attaché par des boutons sur l'épaule, celui-ci retombe en plis abondants jusqu'à terre. La main gauche tient un livre; l'absence de l'autre main supprime probablement l'emblême ou l'attribut qui eussent permis d'identifier la représentation de la sculpture.

La tête est très caractéristique, bien modelée et habilement exécutée.

L'œuvre, d'origine flamande, date probablement de la première moitié du XVe siècle; il semble qu'elle ait été peinte; mais toute trace de polychromie a disparu par un nettoyage complet.

BUSTE RELIQUAIRE (Cat. 1136).

Sculpture en chêne non polychromé (fig. 40). *Musée de la Ville d'Ypres.*

Sur un buste que couvre un manteau à larges revers et col-pèlerine, la tête est posée de face; les cheveux tombent symétriquement des deux côtés de la figure qu'ils encadrent de leurs boucles abondantes. Le visage a une expression calme de sérénité hiératique, qui s'harmonise bien avec la nature et la destination du buste. Le principal intérêt de cette sculpture réside dans les parties conservées d'une ouverture quadrilobée placée dans la poitrine.

Nul doute ne peut exister au sujet de cette disposition destinée à recevoir une relique. Le bois a perdu sa polychromie dont on aperçoit quelques traces dans les creux des cheveux.

Cette sculpture flamande du XVe siècle est peut-être d'origine brabançonne.

PLANCHE XXII. — LA NAISSANCE DE JÉSUS-CHRIST (Cat. 1109).

Bas-relief en bois polychromé (fig. 41). *Musée de la Ville d'Ypres.*

Ce haut-relief encadré représente au centre l'Adoration des mages; la Vierge assise sur son lit présente l'Enfant nu aux rois, dont l'un est à genoux, les deux autres debout;

derrière le lit, saint Joseph apporte une cruche ; à côté de lui, une femme active un feu sur lequel est pendue une marmite dans laquelle elle remue. Toute la scène est abritée par un toit sur lequel est appliqué une étoile ; dans le haut du bas relief, à côté du toit, une crèche au-dessus de laquelle émergent les têtes du bœuf et de l'âne.

A dextre de cette scène centrale, la Visitation et l'Annonciation. Le premier de ces groupes comporte les deux figures de la Vierge et de sa cousine Elisabeth ; celle-ci pose la main sur le ventre de la mère de Dieu. Dans le groupe de l'Annonciation, la Vierge, agenouillée devant un livre ouvert posé sur un petit lutrin, se retourne vers l'ange Gabriel ; dans le paysage rocheux qui sert de fond, on voit, à côté d'une tour, une tête barbue (le Père Eternel) entourée de nuages.

A senestre du groupe central, deux serviteurs surveillent les trois chevaux des rois mages ; à l'extrémité du bas-relief, un ange porteur d'une banderole apparaît à un berger surveillant des brebis.

Suivant la tradition, cette sculpture proviendrait du manteau de cheminée d'une maison d'Ypres ; elle serait par conséquent un spécimen précieux de l'art yprois au XV[e] siècle.

PLANCHE XXIII. — BUSTE D'ANGE (Cat. 1095).

Fragment de statue en pierre (fig. 42). Hauteur : 0m335. *M. Amédée Prouvost, Roubaix.*

Malgré les mutilations qui empêchent de se rendre un compte exact de l'aspect primitif de la statue, ce buste d'ange est un spécimen intéressant de la sculpture du XV[e] siècle. L'expression des traits et les boucles de la chevelure, comme les plis souples de la large robe font songer à Roger Van der Weyden ; on pourrait peut-être trouver une analogie avec les anges agenouillés sur le tombeau de Philippe le Hardi et Jean sans Peur à Dijon; quoi qu'il en soit, cette sculpture porte les caractères d'une origine flamande, ces mots étant pris dans leur acception large, suivant le programme de l'Exposition (région de l'Escaut). S'il fallait tenter de préciser davantage, peut-être pourrait-on donner la préférence à Tournai plutôt qu'au Brabant.

PLANCHE XXIV. — LA SAINTE VIERGE ET SAINT JEAN (Cat. 1044 et 1045).

Statues en bois polychromé (fig. 43 et 45). Hauteur : 1m18 et 1m14. *M. Jos. Demotte, Paris.*

Détachées indubitablement d'un calvaire de cimetière ou d'une trabe de croix triomphale, ces deux statues ne sont pas l'expression d'un art élevé ; les proportions ne sont pas également heureuses ; notamment la main droite de saint Jean est trop grande ; la tête

toutefois exprime bien le sentiment de la douleur et de la commisération. La Vierge est supérieure au point de vue de la façon de draper le manteau. Son geste n'est pas banal ; la plupart des Vierges au pied de la croix tiennent les mains jointes et lèvent la tête vers le Christ. Dans cette figuration, la main droite saisit un morceau du voile, tandis que la gauche semble montrer d'un geste expressif l'étendue des souffrances du cœur maternel.

Les deux sculptures sont des travaux d'atelier, mais d'une qualité supérieure à la plupart des statues de l'espèce conservées dans les villages de Flandre.

Elles proviennent, paraît-il, d'une église flamande. Leur polychromie n'est pas récente; mais date-t-elle du XVe siècle ? Il est à présumer qu'elle a été renouvelée en tout ou partie.

CHRIST EN CROIX (Cat. 1046).

Sculpture en chêne non polychromé (fig. 44). Hauteur : 1^m50. *M. Aloïs De Beule, Gand.*

Le Christ est représenté, conformément à la tradition, les bras étendus, la tête couronnée d'épines inclinée vers dextre, le côté portant la blessure de la lance, les pieds superposés et fixés à la croix par un clou, les reins couverts par le linge dont les extrémités retombent de part et d'autre.

La sculpture a été faite avec le souci des détails anatomiques et du modelé, tels qu'on les concevait au XVe siècle ; la tension des nerfs des bras et le poids du corps accentuent le dessin des côtes et le creux de l'estomac.

Quelques légères restaurations n'ont pas compromis cette sculpture qui fait songer à l'influence de Roger Van der Weyden.

PLANCHE XXV — SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE (Cat. 1053).

Statue en bois polychromé (fig. 46). Hauteur : 0^m925. *M. Paul De Decker, Forest.*

La sainte est représentée debout, la tête couverte d'un voile qui entoure la figure ; un ample manteau relevé sur les deux bras, descend des épaules en plis nombreux sur une robe serrée à la taille par une ceinture. La main gauche disparue donnait l'aumône à un pauvre appuyé sur une béquille ; la main droite porte un livre chargé de deux couronnes superposées. Bien que l'on ne soit pas fixé au sujet de la signification précise de cet attribut, il est la caractéristique de sainte Élisabeth de Thuringe ou de Hongrie. La même sainte est parfois représentée tenant des roses dans les plis de son manteau ; cette dernière caractéristique appartient également à sainte Élisabeth, reine de Portugal, petite-nièce de la première ; les auteurs espagnols et portugais prétendent qu'elle seule y a droit, parce que c'est elle et non sainte Élisabeth de Thuringe qui, surprise par son mari, tandis qu'elle portait des vivres aux pauvres, lui ouvrit son tablier qu'il trouva plein de roses. Les

artistes attribuent le même emblême aux deux saintes. Il peut donc y avoir confusion éventuelle lorsqu'une statue se trouve dans une région où les deux princesses sont vénérées. Aucun doute ne peut se présenter pour les attributs de la statue qui nous occupe ici ; ils désignent la sainte habituellement dénommée Élisabeth de Hongrie.

Les caractères de la sculpture accusent une origine flamande, probablement brabançonne, du milieu du XVe siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

P. Cahier, S. J. — Caractéristique des saints. — Paris, 1867, t. I, p. 269.
Mgr Guérin. — Les petits Bollandistes. — Paris, t. XIII.

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE (Cat. 1127bis).

Statuette en bois polychromé et doré (fig. 47). Hauteur : 0m44. *M. Jos. Demotte, Paris.*

Saint Jean est représenté debout, vêtu d'une robe à plis droits laissant les pieds nus à découvert ; un ample manteau descend des épaules et est relevé sur les deux bras. La main gauche tient le calice ; la main droite fait le signe de la bénédiction, allusion à l'épreuve que subit l'apôtre. Mis au défi de boire du poison pour attester sa foi, il accepta la proposition ; on fit l'épreuve sur deux condamnés qui moururent à l'instant. Saint Jean prit la coupe, la bénit, la but sans conséquence fâcheuse, et ressuscita les deux hommes tués par le breuvage.

Habituellement les artistes mettent sur la coupe ou calice, un petit serpent ou dragon, allusion à l'esprit malin écarté par la bénédiction de l'apôtre. On peut supposer que cet accessoire a été enlevé, brisé ou perdu.

La statuette a conservé une partie notable de la polychromie ; celle-ci est appliquée sur une préparation de fond assez épaisse. Le manteau est en or bruni. Le soin des détails atteste le prix qu'on attachait à cette sculpture. Elle dénote la main d'un artiste proche de l'auteur des « Anges Pèlerins » de M. Léon Kervyn de Meerendré (planche XIV) ; bien qu'inférieur au point de vue des qualités artistiques, le Saint-Jean ne saurait nier sa parenté d'influence avec le petit groupe brugeois.

PLANCHE XXVI. — SAINT PIERRE (Cat. 1107).

Statue en chêne ornant une semelle de poutre (fig. 48). Hauteur de la statue : 0m70.

Musée d'Archéologie, Gand.

Sous un dais formé de trois arcatures à ogive infléchie et porté sur deux colonnettes annelées, une figure de saint Pierre est placée debout ; un ample manteau relevé sous le

bras gauche, cache la majeure partie de la robe. La main gauche tient le livre ; la droite porte les clefs suspendues à un anneau.

Cette sculpture ornait la semelle d'une poutre de la grande salle du *Toreken* à Gand, local de la Corporation des Tanneurs ; on peut la présumer d'origine gantoise et la dater du milieu du XVe siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

Inventaire archéologique de Gand. — Première série, fiche n° 142 par L. van Biesbroeck.

PLANCHE XXVII. — LA VIERGE DES DOULEURS (Cat. 1074).

Statue en bois polychromé (fig. 49). Hauteur : 0^{m}76. *M. Kleinberger, Paris.*

La Vierge debout, les mains jointes, la tête couverte du voile avec guimpe mentonnière. La robe serrée à la taille, retombe en plis nombreux sur les pieds. Le manteau relevé sous le bras gauche, descend des épaules. La tête est légèrement inclinée vers la terre.

La polychromie est faite de tons forts ; le manteau est doré ; la robe rouge porte des traces d'un damas d'or ; la figure et les mains sont de chair.

On peut présumer que cette statuette a fait partie d'un calvaire du XVe siècle. Est-elle d'origine flamande, c'est-à-dire de la région de l'Escaut ? Les caractères de la polychromie justifient le doute à cet égard.

SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE (Cat. 1078).

Statue en chêne non polychromé (fig. 50). Hauteur : 0^{m}60. *Abbé Roelandts, Braine l'Alleud.*

La sainte est représentée debout, portant sur le bras droit un enfant et tenant de la main gauche un autre enfant marchant à côté d'elle. Un voile souple encadre le visage ; un corsage à manches courtes serre la taille et fait ressortir les formes ; des manches du corsage s'échappent d'autres manches d'étoffe souple retenues aux poignets. Un manteau jeté sur le cou et retenu aux épaules passe sous les bras et se drape en plis très amples sur le ventre et les jambes. L'attitude déhanchée fait contre-poids à l'enfant.

Bien que la présence des deux enfants ne soit pas la caractéristique principale de sainte Élisabeth de Hongrie, on a émis l'hypothèse que la statue représente la pieuse princesse chassée de son palais et fuyant avec ses enfants. Cette conception iconographique n'est pas isolée.

Le propriétaire de la statue la désigne sous ce nom qui a figuré au catalogue de l'Art Ancien et a été maintenu pour le présent mémorial. Il semble toutefois que la présence

des deux enfants puisse faire reconnaître, à plus juste titre que sainte Élisabeth, sainte Vaudru ou Waudru, patronne de Mons ; avant d'entrer au cloître, elle fut mariée avec Madelgaire (aussi appelé Vincent), seigneur de la cour de Dagobert ; elle en eut quatre enfants, dont trois sont honorés comme saints, deux filles et un fils. La sainte est souvent représentée avec ses deux filles, sainte Aldetrude et sainte Madelberte.

Cette œuvre date probablement de la seconde moitié du XVe siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

P. Cahier. — Caractéristique des saints, p. 359.
Mgr Paul Guérin. — Les petits Bollandistes, t. IV, pp. 298 à 300.
Bulletin des Métiers d'art. Bruxelles, XIe année, p. 15.

Planche XXVIII.
TÊTE DE CHRIST COURONNÉE D'ÉPINES (Cat. 1069).

Sculpture en bois non polychromé (fig. 51). Hauteur : 0^m215. *M. Jos. Demotte, Paris.*

Cette tête de Christ mort impressionne douloureusement ; l'un des yeux est clos ; l'autre s'entr'ouvre à peine ; le nez et le front sont bien dessinés ; la barbe est d'un art brutal ; la lèvre supérieure est légèrement proéminente ; les pommettes sont saillantes.

L'expression est poignante ; l'artiste l'a rendue inconsciemment peut-être ; on constate en effet le manque de sûreté de son ciseau et son inexpérience, et pourtant il a réussi à émouvoir par une sincérité profonde.

Cette tête pourrait avoir appartenu à un Christ en croix. Le propriétaire déclare qu'elle provient d'une église de Flandre.

Planche XXIX. — LA VIERGE ASSISE ALLAITANT L'ENFANT (Cat. 1270).

Statuette en tilleul polychromé (fig. 52). Hauteur : 0^m45. *M. J. Detry, Bruxelles.*

Vêtue comme une pauvre femme du peuple, la Vierge est assise sur un banc, et présente à l'Enfant emmailloté qu'elle tient du bras gauche, le sein qui sort d'une fente de la robe. Un voile blanc couvre la tête. Œuvre caractéristique par son réalisme, mais peu artistique, d'origine flamande, et probablement de la première moitié du XVe siècle, quoiqu'inspirée d'un type du XIVe siècle.

Cette statue a fait partie de la collection Carl Roettgen à Bonn, vendue en décembre 1912, à Cologne, chez Math. Lempertz (n° 1 du catalogue).

Planche XXX. — LA CIRCONCISION (Cat. 1057).

Sculpture d'applique en chêne non polychromé (fig. 53). Hauteur : $0^{m}47$.

Musée d'Archéologie de Lille — Donation Ozenfant.

Une femme tient l'Enfant Jésus sur une table recouverte d'une étoffe frangée, tandis qu'un prêtre pratique l'opération rituelle.

Vêtue d'un manteau drapé, ramené très haut derrière le cou, la femme porte une coiffe de toile empesée avec guimpe retombant au dessus de la robe.

Le prêtre porte, au dessus de la robe, l'éphod ou tunique fendue sur les côtés et serrée à la taille par une ceinture ; la tête et les épaules sont couvertes d'un huméral ; sous celui-ci se dessine la forme d'un bonnet pointu dont les coins sont munis d'une houppette, et la bordure de grelots.

Les physionomies sont nettement accentuées. Des traces de polychromie prouvent que le groupe fut autrefois peint.

Cette sculpture revêt les caractères de l'art flamand du XV[e] siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

Musée Archéologique de Lille. — Catalogue de la Collection Ozenfant, n° 43.
Gazette des Beaux-Arts. — Janvier 1899, p. 61, reproduction.
Em. Théodore. — Étude raisonnée des objets d'art du Musée d'Archéologie de Lille. (Travail inédit.)

Planche XXXI.
SAINT EVÊQUE ASSIS ET BÉNISSANT (Cat. 1055).

Statue en bois polychromé (fig. 54). Hauteur : $0^{m}835$. *M. Jos. Demotte, Paris.*

L'évêque, coiffé de la mitre, est assis sur un siège sans dossier ; il porte l'aube, l'amict en collet, la dalmatique, le manipule et la chasuble avec plis devant la poitrine et retombant en pointe sur le devant des jambes ; la main droite bénit ; celle de gauche tient un livre avec fermoirs. Le visage porte la barbe et est encadré de cheveux ondulés ; le type cylindrique de la mitre se retrouve sur de nombreux spécimens antérieurs au XV[e] siècle. L'allure générale de cette sculpture ainsi que plusieurs détails caractéristiques autoriseraient peut-être à dater l'œuvre de la fin du XIV[e] siècle ; il est vrai qu'à raison de la persistance des types dans les ateliers éloignés des centres d'activité artistique, on retrouve fréquemment des œuvres postérieures d'un demi-siècle et plus, au modèle dont ils sont la reproduction banale.

Tel paraît être le cas pour cette statue d'une médiocre valeur artistique et qui, par quelques détails, dénote une facture du XV[e] siècle.

SAINT EVEQUE ASSIS (Cat. 1059).

Statue en bois polychromé (fig. 55). Hauteur : 0^m45. *Musée d'Archéologie de Lille.*

Coiffé de la mitre et revêtu de la chasuble, l'évêque est assis sur un siège en forme de pliant dont les branches sont terminées par des têtes d'animaux et les pieds sont ornés de griffes.

La mitre, ornée d'orfrois, n'a plus la forme triangulaire primitive; ses proportions s'agrandissent; la bordure de la partie supérieure des lobes porte des ornements à feuillages enroulés, disposés à la façon de crochets le long d'un rampant.

Sous la mitre, on aperçoit les bords de la clémentine ou bonnet de soie descendant jusqu'aux oreilles.

La chasuble s'allonge sur le devant et tombe en pointe. La polychromie primitive lui donne l'aspect de drap d'or; de fins ornements, tracés en noir, simulent des parements brodés. Dans l'échancrure de la chasuble, on aperçoit l'aube et l'amict. La dalmatique descend à mi-hauteur des jambes. Au bras gauche pend le manipule.

Cette statuette présente l'aspect des figures qu'on trouve sur les sceaux épiscopaux.

Ses caractères dénotent une origine flamande de la fin du XVe, ou plus probablement du début du XVIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

Em. Théodore, — Étude raisonnée des objets d'art du Musée d'Archéologie de Lille. (Travail inédit).

PLANCHE XXXII. — SAINT ÉVÊQUE BÉNISSANT (Cat. 1037).

Statue en bois polychromé (fig. 56). Hauteur : 0^m82. *M. Jos. Demotte, Paris.*

L'évêque mitré porte les ornements épiscopaux : aube, étole, manipule, dalmatique et chasuble souple relevée sur les bras et tombant en pointe. La main droite bénit; la gauche tient un livre à deux courroies servant de fermoirs; la tête, bien modelée, s'incline vers la droite avec une expression grave.

La patine du temps à donné à la polychromie des tons adoucis d'une délicieuse harmonie.

PLANCHE XXXIII. — LA VIERGE ET L'ENFANT ENCENSÉS PAR DEUX ANGES (Cat. 1101).

Bas-relief en pierre (fig. 57). Hauteur : 0^m35, largeur : 0^m425.

Musée des Beaux-Arts de Gand (Don de la Société des Amis du Musée de Gand).

Le groupe est inscrit dans un cadre rectangulaire à chanfrein mouluré; au centre la Vierge couronnée est assise sur un siège sans dossier, à moulures simples; elle tient sur le

genou droit l'Enfant dont les mains saisissent la boule du monde, et dont le regard est tourné vers sa mère. De part et d'autre, un ange agenouillé encense la Mère et son Fils; ils portent la robe et la chape; leurs ailes sont éployées vers le haut.

Ce bas-relief appartenait autrefois à M. Léon Grau, greffier du tribunal d'Audenaerde, qui alla s'établir à Paris, où il mourut. Vendu à un collectionneur parisien, il fut exposé en vente à Paris en mai 1913 et acheté par un amateur qui le rétrocéda immédiatement au délégué de la Société des Amis du Musée de Gand.

La sculpture est apparentée aux monuments votifs et funéraires tournaisiens; on peut notamment constater une analogie assez prononcée avec la Vierge et l'Enfant du bas-relief funéraire de Jehan de Mont, dit Roland († 1430) conservé à Mont-Bernauchon (Pas-de-Calais, France); même coiffure, et même couronne de la Vierge; même robe et même type de l'Enfant; toutefois les dimensions diffèrent considérablement.

BIBLIOGRAPHIE :

Edm. Van der Straeten. — Épisodes de l'histoire de la sculpture en Flandre (Bruxelles, 1892; extrait du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie), p. 15 (avec reproduction).

E. J. Soil de Moriamé. — Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'exposition de 1911. — Tournai, 1912, p. 83 et Pl. LI.

PLANCHE XXXIV.

LA VIERGE PORTANT L'ENFANT (Cat. 1111).

Statuette en ivoire (fig. 58). Hauteur : $0^{m}27$. *Hôpital d'Alost.*

Placée dans une niche cintrée du XVIIe siècle avec volets peints, la statuette en ivoire représente la sainte Vierge debout tenant une branche fleurie dans la main droite et l'Enfant Jésus nu sur le bras gauche. La Vierge porte la longue robe à plis droits se brisant sur les pieds et un manteau tombant des épaules et relevé sur les bras; sur la tête, une couronne formée d'un cercle dont les fleurons ont été brisés.

Les draperies sont traitées dans la norme de la tradition du XIVe siècle; l'Enfant est disproportionné. L'intérêt de cette statuette réside dans son authenticité garantie par un séjour immémorial dans la communauté des sœurs qui desservent l'hôpital d'Alost; c'est un spécimen de sculpture flamande du XVe siècle, émanant non d'un maître, mais d'un sculpteur qui a cherché, sans grand succès, à reproduire un modèle.

BIBLIOGRAPHIE :

P. Roegiers. — Het Hospitaal van Onze Lieve Vrouw te Aalst. — Aalst, 1903, t. I.

Planche XXXV. — SAINTE FEMME AGENOUILLÉE (Cat. 1071).

Statuette en bois polychromé (fig. 59). Hauteur : 0^m38. *M. Kleinberger, Paris.*

La sainte femme agenouillée tend les bras et incline la tête; celle-ci est coiffée d'une sorte de turban et d'un voile souple en mentonnière cachant les cheveux. Un corsage collant souligne la forme des seins; sur la robe souple et s'étalant en plis nombreux, tombe de dessous le corsage une courte jupe en forme de basque antérieure et postérieure.

L'attitude de la figurine et le terrain en pente sur lequel elle est agenouillée, démontrent que la statuette est un fragment d'un groupe de retable flamand, probablement brabançon, de la seconde moitié du XVe siècle.

La statuette est dorée et polychromée.

JOB (?) (Cat. 1138).

Statuette en bois polychromé (fig. 60). Hauteur : 0^m31. *M. Louis Maeterlinck, Gand.*

Assis sur un tas de paille, l'homme nu a la tête couverte d'un bonnet d'où s'échappent de longs cheveux retombant sur les épaules ; les yeux regardent à terre ; le visage est encadré d'une barbe épaisse ; autour des reins, un linge devant lequel une banderole tenue de la main droite brisée ; la main gauche tient une écuelle d'où sortent des flammes.

La polychromie, très détériorée, ne permet plus de lire l'inscription peinte en lettres noires sur la banderole ; les probabilités sont en faveur des lettres JOB.

S'agit-il réellement d'une représentation de Job ? On pourrait la justifier en remarquant que le sculpteur a voulu représenter le personnage biblique après la destruction de ses biens par le feu, abandonné des siens, dépouillé de tout, réduit à ne plus pouvoir se vêtir et obligé de coucher sur la paille.

Cette statuette n'a pas livré définitivement son identification iconographique ; aussi la solution proposée est-elle présentée comme hypothèse. Il convient de remarquer que saint Job est, surtout depuis le XVIe siècle, l'objet d'un culte assez étendu en Brabant. Il est également répandu en Italie, Espagne et France ; on invoque le saint patriarche contre la lèpre, la syphilis, les ulcères, la mélancolie, les chagrins.

BIBLIOGRAPHIE :

P. Cahier. — Caractéristique des Saints, pp. 619, 667, 137, 688.
Mgr Guérin. — Les Petits Bollandistes, t. V., page 440.

PLANCHE XXXVI.
LA PÂMOISON DE LA SAINTE VIERGE (Cat. 1147).

Groupe en bois polychromé (fig. 61). Hauteur : 0^m425. *M. Jos. Demotte, Paris.*

Ce groupe est formé de trois personnages ; au centre, la Vierge, dont la tête porte le voile et dont le corps s'enveloppe dans un manteau à plis abondants, défaille, tandis que saint Jean la soutient sous les bras et que sainte Madeleine en larmes retient le bras gauche de la Mère du Christ.

Saint Jean porte un ample manteau rejeté sur les épaules ; sa tête, levée vers senestre, contemple sans doute le Christ mourant sur la croix.

Sainte Véronique porte un costume élégant ; d'une coiffure à bourrelet s'échappent les longs cheveux retombant sur les épaules ; le corsage échancré en pointe fait ressortir les formes ; de ses manches courtes s'échappent de basses manches bouffantes. La main gauche tient un mouchoir que la sainte s'apprête à porter à ses yeux, pour essuyer ses larmes.

Ce groupe, d'allure très expressive, porte la marque d'Anvers : une empreinte de main, placée à dextre du pied de saint Jean.

Hormis les chairs peintes au naturel, le groupe n'est pas polychromé ; mais des traces de peinture relevées sur les vêtements permettent de croire qu'une ancienne polychromie a été enlevée.

L'attitude de l'apôtre justifie l'hypothèse que ce groupe est un fragment d'une composition importante, la mort de Jésus-Christ sur la croix.

PLANCHE XXXVII. — JESSÉ ET DEUX PROPHÈTES OU ROIS D'ISRAËL (Cat. 1142-1143-1144).

Fragment d'un *Arbre de Jessé* en chêne (fig. 62, 63, 64). Hauteurs : 0^m32, 0^m33, 0^m40.

Collection van den Corput, Bruxelles.

Conformément à la tradition, Jessé (fig. 63) est représenté assis sur un siège ; les yeux clos, la tête incline à dextre et s'appuie, ainsi que le corps, sur le bras droit reposant sur un côté du siège ; la main gauche retient l'arbre symbolique dont les racines s'appuient sur la taille du patriarche la longue chevelure et portant la barbe à double pointe. Le corps est recouvert d'une houppelande fendue par devant et laissant voir les chausses serrantes.

Les deux autres figurines sont représentées debout et tenant chacune un phylactère ou banderole. L'une (fig. 64) porte la houppelande à larges manches, relevée sous le bras gauche ; la tête est couverte d'une coiffe surmontée d'un chapeau ; l'autre (fig. 62) porte la robe à manches serrées aux poignées, un capuchon à pèlerine et sur la tête, une sorte d'aumusse avec pattes tombant sur les épaules.

Les trois statuettes portent la marque d'Anvers sur la base ; ce sont probablement des pièces détachées d'un arbre de Jessé, thème fréquemment adopté par les sculpteurs anversois du XVe et du XVIe siècle, soit pour décorer une prédelle, soit pour encadrer un retable contenant des groupes relatifs à la sainte Vierge. On peut citer, à titre d'exemple, plusieurs autels de l'église de Xanten portant la marque d'Anvers.

Planche XXXVIII.
LA NAISSANCE DE JÉSUS-CHRIST (Cat. 1075).

Petit retable sculpté en bois polychromé (fig. 65). Hauteur du retable : $0^{m}90$. Largeur : $1^{m}00$.

M. Heilbronner, Paris.

Le petit retable domestique est formé de l'encadrement rectangulaire traditionnel portant sur une prédelle à fenestrages réguliers ajourés.

Le groupe comporte la sainte Vierge et saint Joseph agenouillés de part et d'autre de l'Enfant divin nu, couché sur la crèche recouverte d'une étoffe; au dessus du nouveau né, deux angelots tiennent un phylactère. La Vierge, les mains jointes, a la tête couverte d'un voile et le corps enveloppé d'un large manteau aux plis nombreux et cassés. Saint Joseph porte un manteau analogue avec pèlerine ample.

Le groupe n'est pas entier ; sans doute se complétait-il par un paysage ou les animaux traditionnels ; il remplit mal l'encadrement qui le contient et qui, semble-t-il, n'a pas été fait pour lui.

Sous la peinture qui la recouvre, on peut remarquer les qualités de la sculpture : l'expression et le modelé sont bons, les plis ont de la souplesse. Ce fragment est un intéressant spécimen d'art flamand de la fin du XVe siècle.

Planche XXXIX. — MONUMENT VOTIF DU CHANOINE JEAN DE PAEU (Cat. 1102).

Bas-relief en pierre (fig. 66). Hauteur : $0^{m}65$. Largeur $1^{m}00$.

Musée d'art industriel et d'archéologie de Courtrai.

Ce monument votif représente au centre saint Martin à cheval coupant son manteau pour le donner à un pauvre agenouillé au pied du cheval et appuyé sur une béquille. A dextre, la sainte Vierge portant l'Enfant ; à senestre, un donateur portant le costume de chanoine, à genoux, et présenté par un patron qui ne peut être que saint Jean l'Évangéliste. Sur le fond, se dessinent des arcatures de largeurs inégales. — Toute la composition en bas relief est inscrite dans un cadre rectangulaire, aux coins supérieurs arrondis, décoré

d'une gorge dont le creux porte des branchages espacés; des écoinçons sculptés décorent les angles supérieurs. Aux retombées de la gorge, se trouve de part et d'autre un paon; l'un des oiseaux a partiellement été brisé.

Le donateur est JEAN DE PAEU (d'où la présence du paon) qui cumula, de 1486 à 1503, les prébendes de chanoine de Notre-Dame et de curé de la partie sud de la paroisse Saint-Martin, à Courtrai. Dans son testament daté de 1506, il prescrit de l'inhumer « *retro magnum Chorum ante epitaphium in muro chori* ». On peut donc présumer que la sculpture fut exécutée du vivant du chanoine et doit être datée entre 1495 et 1503.

Ce monument votif a été trouvé au début du XXe siècle, au cours de la démolition du couvent des Pauvres Claires de Courtrai, c'est-à-dire dans l'ancienne abbaye de Groeninghe, reconstruite en ville, en 1581, lorsque les troubles de la Réforme obligèrent les moniales à abandonner leur monastère situé hors ville. Bien que faite pour l'église Notre-Dame, sa présence à Groeninghe s'explique par le fait que le revers de la pierre a été réemployé pour y sculpter un blason qui paraît dater du XVIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

Renseignements de MM. Bon de Béthune et C. Caullet, de Courtrai.

PLANCHE XL. — QUATRE TÊTES DE BLOCHETS PROVENANT DE L'HÔTEL DE VILLE DE COURTRAI (Cat. 1089-1092).

Sculptures en bois (fig. 67 à 70). Hauteurs : 0^m27, 0^m30, 0^m31 et 0^m35.

Musée d'art industriel et d'archéologie de Courtrai.

Ces quatre têtes de blochets, d'allure très caractéristique, proviennent de la chapelle des Échevins de l'Hôtel de Ville de Courtrai. Cette chapelle fut construite vers 1420 par Simon van Assche de Gand; en 1422, elle n'était pas encore consacrée, bien qu'on y célébrât la messe.

Ces sculptures peuvent-elles dater de cette époque? Ont-elles été placées plus tard, peut-être à l'occasion d'un remaniement de la charpente? Nous opinons pour la première solution; toutefois cette appréciation est contestée. Rien ne s'oppose, semble-t-il, à reconnaître des caractères de la sculpture flamande de la première moitié du XVe siècle dans ces figures, les unes de type vulgaire mais caractéristique, les autres de type plus fin et expressif.

Au lieu de blochets, ces quatre sculptures ne sont-elles pas des consoles ou culs de lampe, destinées à porter les retombées des nervures de la voûte? Cette hypothèse nous paraît également plausible, si l'on n'a pas la preuve de l'utilisation comme têtes de blochets.

BIBLIOGRAPHIE :

A. Heins. — Coups d'œil et coups de plume, 4e partie, Anvers, 1908 (Extrait du Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique), p. 12.

Planche XLI.
SAINT MARTIN PARTAGEANT SON MANTEAU (Cat. 1186).

Groupe en bois polychromé (fig. 71). Hauteur : 2m16. *Musée de la ville de Tirlemont.*

Saint Martin est représenté suivant la formule traditionnelle, à cheval, en costume militaire, coupant son manteau à l'aide de son épée, afin d'en vêtir un pauvre qui implore sa pitié.

Le cheval est du lourd type de la race brabançonne ; le saint a le buste pris dans une cuirasse portée au dessus d'une jaquette en étoffe avec jupe descendant jusqu'aux genoux et avec manches étroites ; les jambes sont également revêtues d'armure ; les pieds posent dans les étriers ; un manteau couvre les épaules et les bras ; son extrémité posée sur la croupe du cheval est saisie par le saint qui s'apprête à la couper avec l'épée qu'il tient de la main droite. La tête est coiffée d'une toque ornée de trois plumes.

Le mendiant estropié se tient à l'arrière du cheval ; la partie inférieure de la jambe gauche agenouillée est bandée, sans doute à la suite de l'amputation du pied ; pour le reste, les jambes sont nues, ainsi que les avant-bras. Le corps est vêtu d'une blouse usée retenue à la taille par une ceinture. La main gauche retient la béquille posée sous l'épaule ; le bras droit estropié est levé vers le saint, en un geste suppliant ; la tête est couverte par un bonnet troué ; le visage est très expressif. A tout prendre, le mendiant est la meilleure partie du groupe ; sa polychromie n'est pas harmonieuse ; quelques tons sont heurtés ; il semble que des parties aient été repeintes.

La provenance de ce groupe est incertaine ; on dit qu'il se trouvait dans une petite chapelle au bord d'une route. A défaut de renseignements précis, on peut également supposer que ce groupe servait de couronnement à un grand autel. Tel fut le cas notamment à l'église Saint-Martin d'Alost, dont l'important maître-autel fut supprimé au début du XXe siècle; le groupe qui le couronnait est conservé au Musée Communal d'Alost.

Planche XLII. — LA FAMILLE DE SAINTE ANNE (Cat. 1096).

Retable en bois sculpté (fig. 72). Hauteur : 1m50, largeur : 1m00.

Musées royaux du Cinquantenaire, Bruxelles.

Toute la composition est encadrée de deux colonnettes engagées portant les retombées de deux arcs ornés de redents fleuronnés et retombant, au centre, sur un pendentif; celui-ci porte un pinacle dont le fleuron supérieur s'amortit dans la pointe d'une ogive en accolade.

Devant un fenestrage délicat et ajouré figurant l'intérieur d'une chapelle, se place toute la composition; sur un large banc au dossier ajouré par des fenestrages, sont assises sainte Anne et la sainte Vierge, donnant la main à l'Enfant Jésus qui s'apprête à saisir la grappe de raisin que lui offre la Mère de Marie; sur un petit dais central, Dieu le Père bénit de la main droite et tient de l'autre le livre de la sagesse éternelle. Au dessus de la composition volent deux anges musiciens jouant l'un de la viole, l'autre du luth. Tout autour

du banc est rangée la famille de sainte Anne; à l'avant plan, d'une part Marie Cléophas avec ses quatre enfants dont le plus jeune tète le sein de sa mère, saint Jacques le Mineur, saint Simon, saint Jude Thadée et saint Joseph le Juste; en face d'elle, Marie Salomé avec saint Jean l'Évangéliste et saint Jacques le Majeur; au second plan et derrière le banc, sont rangés saint Joseph, Alphée, saint Joachim, Cléophas, Salomé et Zébédée, sainte Elisabeth portant saint Jean Baptiste, saint Zacharie, Esmérie, Eliud, Emyn, Ménélie et saint Servais.

Cette sculpture provient de l'église d'Auderghem; elle est apparentée au retable de Reval (Finlande) de l'école brabançonne, et plus spécialement à celui de Wastena (Suède), qui, nonobstant ses très réelles qualités, lui est cependant inférieur.

La disposition ingénieuse d'un groupe sans action fait songer à un artiste de la valeur de Jean et de Pasquier Borreman. La composition est très réaliste et reporte à la fin du xve siècle, peut-être aux premières années du siècle suivant.

L'œuvre, qui n'est peut-être qu'un fragment de retable, a été donnée aux musées royaux par le ministère de la justice, en 1844. Elle a été cataloguée sous le titre de *Généalogie de sainte Anne;* bien qu'adoptée par plusieurs auteurs pour des compositions analogues, cette désignation doit être écartée : les artistes qui ont pris ce sujet pour thème de leurs travaux de sculpture ou de peinture, n'ont jamais voulu représenter la lignée des ancêtres de sainte Anne, mais bien les membres de sa famille, tels que les désignent la légende dorée et les traditions en Flandre. Le titre de *Famille de sainte Anne* convient seul à ce genre de composition, parce qu'il correspond d'une manière claire et précise à la composition du groupe.

L'œuvre entière était autrefois dorée et polychromée.

BIBLIOGRAPHIE :

J. Destrée. — La Généalogie de sainte Anne; dans « Les Musées Royaux du parc du Cinquantenaire et de la porte de Hal à Bruxelles », ouvrage publié par J. Destrée, A. J. Keymeulen et Alex. Hannotiau.

Van Ysendyck. — Documents classés de l'Art dans les Pays-Bas du xe au xviiie siècle. 3e série. Retables, pl. VI.

Münzenberger. — Zur Kenntnis und Wuerdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands, t. II.

Chan. Reusens. — Éléments d'archéologie chrétienne, t. II, fig. 564.

Chev. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges.

Planches XLIII à XLVIII.
LA LÉGENDE DE SAINT JEAN-BAPTISTE (Cat. 1145).

Retable en chêne sculpté (fig. 73 à 78). Hauteur : 1^m^39. Largeur : 1^m^74. *Église d'Hemelveerdegem.*

Le retable de saint Jean-Baptiste, appartenant à l'église d'Hemelveerdegem, village situé en Flandre Orientale, à peu près à égale distance d'Audenarde et d'Alost, est formé de deux rangs superposés comprenant chacun trois compartiments, dont celui du centre est plus large que ses deux voisins; cinq compositions en ronde bosse remplissent les trois compartiments supérieurs et deux de la rangée inférieure; le compartiment central de celle-ci,

beaucoup plus profond que les cinq autres, 0m38 au lieu de 0m16, était probablement destiné à contenir un reliquaire.

La décoration architecturale avec arcs surbaissés est d'une extrême délicatesse ; des crochets décorent l'extrados ; des redents contournés et fouillés sont placés contre l'intrados. Les retombées des arcs s'appuient sur des colonnettes engagées dans un montant, dont la face est décorée d'une colonne à ornementations variées, portant un chapiteau sur lequel est posée une statuette sous dais. Les parois des six compartiments sont décorées de délicats fenestrages aveugles.

Les cinq groupes sont relatifs à la légende du saint Précurseur du Christ.

I. — Le Baptême de Jésus-Christ par saint Jean dans le Jourdain (fig. 77).

II. — La prédication de saint Jean Baptiste; les auditeurs sont pittoresquement groupés devant l'orateur placé dans une tribune; dans l'embrasure de trois arcatures d'un palais placé au fond, Hérode, Hérodiade et Salomé écoutent le prédicateur (fig. 74).

III. — Le compartiment central abrite une double scène : la danse de Salomé et le martyre de saint Jean-Baptiste. Devant Hérode et Hérodiade assis à table sous une voûte ornée de guirlandes portées par deux amours, Salomé danse au son de la flûte et du tambour ; la jeune femme est vêtue de ses plus beaux atours ; le musicien est campé de façon charmante. Le groupe entier est une merveille de composition et d'exécution. A côté et en recul, sur un rocher, le bourreau, après avoir décapité saint Jean-Baptiste, dépose la tête du martyr sur un plat que lui présente la jeune femme (fig. 75).

IV. — L'incinération du corps de saint Jean-Baptiste est faite sur l'ordre de Julien l'Apostat qui, à l'exemple de l'empereur Adrien, voulut détruire le souvenir du Précurseur du Messie. Mais de pieux fidèles, mêlés à la foule des bourreaux, recueillirent les cendres du bûcher (fig. 76).

V. — La légende rapporte qu'Hérodiade emporta avec elle la tête du martyr et voulut l'enterrer dans un coin inconnu du palais qu'Hérode possédait à Jérusalem. Sous l'empereur Valens, le chef fut découvert par des religieux. C'est cette scène qui est figurée par le dernier groupe (fig. 78), placé erronément à dextre du retable, lors de la restauration. Pour respecter l'ordre historique, il faudrait intervertir les deux groupes de la rangée inférieure.

Les petites statuettes placées sur les montants verticaux, sont difficiles à identifier à cause de l'absence d'attributs ; ce sont probablement des prophètes, c'est-à-dire des précurseurs du Christ, comme l'était saint Jean-Baptiste.

Plus intéressants au point de vue iconographique, sont les six bustes de personnages princiers placés entre les deux séries des groupes ; la préoccupation du portrait est manifeste. On reconnaît aisément, à senestre, Maximilien et Marie de Bourgogne (avec sa conformation particulière des yeux), à dextre, Philippe le Beau et Charles-Quint qui nous paraît âgé d'environ 20 à 25 ans ; le type est plus jeune que celui de la cheminée du Franc de Bruges, qui fut exécutée de 1529 à 1530. Il est plus malaisé d'identifier les deux bustes placés au dessus du compartiment central; celui à sénestre pourrait être Charles le Téméraire, et l'autre serait alors Philippe le Bon, de façon à compléter l'ascendance de Charles-Quint.

On ne saurait trop insister sur les qualités artistiques de cette œuvre : la composition des groupes est pittoresque ; les visages comme les gestes sont expressifs ; les draperies sont étudiées, bien modelées, et rendues avec une sûreté remarquable ; l'ensemble est harmonieux, grâce à un équilibre entre le décor architectural et les groupes.

Le retable a dû être mutilé; sans doute avait-il des volets; il reposait sur un gradin ou prédelle et était couronné d'un crêtage.

On a attribué sans preuve cette œuvre à Paul van der Schelden, le talentueux sculpteur de la belle porte de la Salle des Échevins à l'Hôtel de Ville d'Audenaerde; aussi longtemps qu'un document d'archives n'aura pas solutionné la question, on en sera réduit aux hypothèses. Suivant des traditions recueillies sur place par M. E. De Witte, on attribuerait l'œuvre à un religieux de l'ancien couvent des Chartreux de Bois-Saint-Martin, à Lierde-Saint-Martin, village contigu à Hemelveerdegem.

Quoiqu'il en soit du nom du sculpteur, l'origine flamande du retable ne saurait être révoquée en doute. Il en porte manifestement les caractères. S'il fallait préciser davantage, on devrait songer avant tout aux principaux maîtres de l'école brabançonne

On peut dater l'œuvre des environs de 1520, à cause du petit buste représentant Charles-Quint à l'âge d'une vingtaine d'années.

Des moulages du retable figurent aux Musées royaux du Cinquantenaire, à Bruxelles, et au Musée de sculpture comparée du Trocadéro, à Paris.

L'œuvre a subi, au début du XXe siècle, une légère restauration ou plutôt une remise en état par les soins de M. Aloïs De Beule, qui en a exécuté alors le moulage. L'ordre de deux compositions a été interverti; l'ordre des petits bustes a aussi été modifié.

BIBLIOGRAPHIE:

C. P. Serrure. — Gothieke Autaer in de kerk van Sint-Jans-Hemelveerdegem, dans Vaderlandsch Museum, t. III (Gand, 1859-1860), p. 197 (avec reproduction lithographique).

A. De Witte. — Le Retable gothique d'Hemelveerdegem, dans les Annales du Cercle archéologique et historique d'Audenaerde, t. III, 1910.

O. Rubbrecht. — L'Origine du type familial de la maison de Habsbourg. Bruxelles, Van Oest, 1910.

PLANCHES XLIX à LII.

LA LÉGENDE DE SAINTE COLOMBE (Cat. 1146).

Retable en bois sculpté, doré et peint (fig. 79 à 82). Haut. : 1^{m}50 larg. 2^{m}50. *Église de Deerlijk.*

Le retable de sainte Colombe est de forme rectangulaire et du type portatif. Il se compose d'un soubassement formé de trois panneaux à sculpture ornementale ajourée, d'un cadre extérieur mouluré, de montants verticaux décorés, et d'une traverse horizontale à mi-hauteur, établissant ainsi dix compartiments abritant chacun une des scènes de la légende de sainte Colombe, la vierge-martyre de Sens. Ces représentations se complètent par les petits groupes sculptés, placés par l'artiste sur les divisions verticales, sous des dais finement ajourés, et portant sur des colonnettes annelées à base svelte et chapiteau feuillagé; le fût en est à plan octogonal et cylindrique revêtu de torsades et d'éléments géométriques variés. Au dessus de chacun des dix compartiments, un arc ogif en accolade surbaissée avec redents ajourés.

D'après le bréviaire du diocèse de Sens (édition approuvée par les Congrégations

romaines en 1871), la légende de sainte Colombe est relatée sous la date du 28 juillet (fête double majeure) : Colombe, vierge sénonaise, fut accusée d'appartenir à la religion chrétienne, pendant le séjour de l'empereur Aurélien dans la ville de Sens. Les menaces, ni les prières les plus instantes ne purent émouvoir la jeune chrétienne. Le juge la fit conduire dans une maison de prostitution, afin d'y être livrée aux outrages d'un jeune libertin ; pour sauver son honneur, Colombe implora le secours de Dieu ; un ours vint se coucher à ses pieds pour la défendre. Touché à cette vue, le jeune homme reconnut son fatal projet, en fit l'aveu et se convertit. A l'annonce de cette conversion, Aurélien fit mettre le feu à la maison de prostitution pour y brûler et la jeune fille et le séducteur converti. Une pluie abondante arrêta le feu ; exaspéré, l'empereur fit trancher la tête à Colombe.

Ce thème a fourni au maître sculpteur les dix scènes suivantes placées dans le retable de dextre vers sénestre, en commençant par la rangée supérieure :

I. — Baptême de sainte Colombe, par un évêque assisté de clercs et de chantres, en présence de laïcs placés à l'arrière-plan (fig. 79 et 80).

II. — Sainte Colombe défend sa foi devant ses accusateurs ; dans le fond de la scène, un paysage rocheux avec castel (fig. 79 et 80).

III. — Les mains liées, sainte Colombe est amenée devant le juge ou l'empereur ; quelques valets assistent à l'entrevue ; un soldat se tient dans l'embrasure de la porte ; un fond de ville clôt l'arrière-plan de la scène (fig. 79 et 81).

IV. — Ce groupe met en présence les mêmes personnages que ceux figurant dans le panneau précédent. Le juge fait conduire la jeune vierge vers l'entrée d'une maison, probablement le lieu de prostitution signalé plus haut (fig. 79 et 82).

V. — Dans un riche appartement orné d'un lit à baldaquin, lambrequins et courtines, d'une cheminée (est-ce un dressoir ?) et d'un siège à haut dossier, sainte Colombe à genoux, les mains jointes ; devant elle, un homme renversé terrassé par un ours (fig. 79 et 82).

VI. — Sainte Colombe est vue à mi-corps derrière les barreaux qui défendent une fenêtre. L'empereur vient d'ordonner à un soldat de mettre le feu au bâtiment; l'ours renverse le soldat ; celui-ci paraît touché par cette intervention soudaine (fig. 79 et 80).

VII. — Sainte Colombe, maltraitée par la soldatesque, est conduite devant l'empereur (fig. 79 et 80).

VIII. — La jeune vierge paraît devant Aurélien qui reçoit ses inspirations d'un diable placé au dessus de sa tête ; les soldats ont des expressions féroces (fig. 79 et 81).

IX. — En présence de l'empereur, la sainte est décapitée devant les mêmes figures accessoires qui ont été signalées dans les groupes précédents (fig. 79 et 82).

X. — Les soldats enterrent le corps de la Vierge martyre ; l'un d'eux tient en main la tête de la sainte, tandis que l'empereur pose la main gauche sur son épaule (fig. 79 et 82).

Les petits groupes, à l'exception des deux placés aux extrémités, complètent au nombre de quatre, la légende représentée dans les dix grandes scènes.

I. — Un homme vêtu du manteau de pèlerin et tenant devant lui le chapeau, avance la main droite vers le même personnage principal que celui des grands groupes. Peut-être faut-il voir, dans cette scène, une délation dont sainte Colombe est l'objet auprès d'Aurélien.

II. — Sainte Colombe mise en accusation est présentée par deux soldats à l'empereur.

III. — Sainte Colombe est l'objet de sévices de la part de la soldatesque.

IV. — Les conseillers de l'empereur, en conversation avec celui-ci, sollicitent peut-être l'autorisation ou reçoivent l'ordre de tenter la vertu de la jeune fille.

Les deux petits groupes extrêmes n'ont pas un rapport direct avec la légende de sainte Colombe. A dextre, un donateur à genoux sur un prie-Dieu, est présenté par son patron, saint Jean-Baptiste, reconnaissable à l'agneau qu'il porte sur l'avant-bras gauche. — A sénestre, le petit groupe, qui est de date beaucoup plus récente (XVIIIe siècle ?) que tous les autres, représente un donateur agenouillé et protégé par un Pape qu'aucun attribut ne permet d'identifier.

A une époque relativement récente, tout le retable a été couvert d'un coloris blanc et bleu du plus mauvais goût. Cette peinture s'écaille et tombe à plusieurs places ; on peut ainsi constater que le retable fut autrefois partiellement polychromé et doré ; les parties nues étaient de couleur chair ; le terrain était doré ; les costumes sont partiellement dorés et parfois décorés de damas polychromes.

La destination du retable pour l'église de Deerlijk ne pourra être démontrée qu'après l'identification de l'armoirie répétée trois fois sur le soubassement : de gueules au chevron d'or accompagné de dix billettes du même, six en chef (3 et 3) et quatre en pointe (1, 2 et 1).

On ignore le nom du sculpteur. M. Caullet, il est vrai, plaide en faveur de Jean De Meyere, artiste courtraisien du début du XVIe siècle, qui exécuta, entr'autres travaux, la dorure d'un retable pour l'église d'Helchin, un jubé, des clôtures de chœur avec stalles pour les églises de Waereghem et de Loo-ten-Hulle, un retable à dix compartiments, consacré à la légende de sainte Catherine, pour la collégiale Notre-Dame à Courtrai. Mais ce n'est là qu'une hypothèse. Des critiques, se fondant sur les caractères des sculptures, les attitudes des personnages et leurs costumes, rattachent le retable de Deerlijk à un atelier brabançon influencé par J. Bormans. Nous n'oserions méconnaître la valeur de cette opinion, bien qu'on puisse discerner dans l'œuvre des caractéristiques relevant de l'École anversoise. Il est souvent malaisé de départir les produits des divers ateliers flamands ; les influences réciproques ne peuvent être contestées ; à défaut de marques, les attributions fourniront, pendant longtemps encore, ample matière à discussions.

BIBLIOGRAPHIE :

La vie de sainte Colombe d'après les martyrologes, les traditions et les anciennes légendes — préambule (p.p. 1 à 32) de l'Histoire de l'abbaye royale de Sainte-Colombe près Sens, par M. Brullée. — Sens, Ch. Duchemin, 1852.

Le retable d'autel de Deerlijk par F.F. dans le Bulletin des Métiers d'Art, année XI, page 3.

J. J. van Ysendyck. — Documents classés de l'Art dans les Pays-Bas, 3e série, retables, pl. 3.

Catalogue de l'Exposition rétrospective d'art industriel. Bruxelles, 1888, n° 1551.

Henry Rousseau. — Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. — Les retables. Extrait du Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Bruxelles, 1896.

G. Caullet. — Mélanges et documents relatifs aux arts à Courtrai, dans le Bulletin du Cercle historique et archéologique de Courtrai, 1908-9, p. 240 et suiv.

Planche LIII. — LA NAISSANCE DE JÉSUS-CHRIST (Cat. 1167).

Petit retable domestique autrefois polychromé (fig. 83). Hauteur : 0^m90.

M. Lenssens, Termonde.

Dans une caisse rectangulaire à volets peints, la scène de la naissance de Jésus-Christ est représentée sous une série de baldaquins juxtaposés et ornés de fenestrages ajourés.

A l'avant-plan, l'Enfant divin, très petit et adoré par deux petits anges, est posé à terre entre la sainte Vierge et saint Joseph agenouillés ; derrière ceux-ci, de part et d'autre, un berger ; à l'arrière-plan, une étable rustique abrite deux animaux au dessus desquels planent deux angelots.

Le retable paraît d'origine brabançonne et de la fin du XVe siècle ; autrefois polychromé, il a été récemment nettoyé à l'aide d'acides qui ont entamé le bois et détérioré hélas ! la sculpture ; à juger par ce qui en reste, cette sculpture a dû être très intéressante.

LA DESCENTE DE CROIX (Cat. 1176).

Groupe en bois polychromé (fig. 84). Hauteur : 0m625. *Baron Jos. de Béthune, Courtrai.*

Détachée probablement d'un retable, cette Descente de Croix est un excellent spécimen de sculpture, d'origine probablement brabançonne, du début du XVIe siècle.

Trois hommes, deux sur une échelle placée de part et d'autre de la croix, un troisième agenouillé au pied de la croix, descendent avec respect le corps du Christ, détaché de la croix.

Les figurines sont bien modelées, avec un réel souci de la forme ; la polychromie ancienne offre des tons harmonieux et atténués.

Ce joli morceau de sculpture fut acquis par le baron Jean Béthune, à la Grand' place de Louvain, vers le milieu du XIXe siècle.

PLANCHE LIV. — LA NAISSANCE DE JÉSUS-CHRIST (Cat. 1175).

Groupe en bois polychromé (fig. 85). Hauteur : 0m60. *M. Charles Baus, Ypres.*

Sous la toiture délabrée d'une étable dont les supports reproduisent des troncs d'arbres, l'Enfant Jésus nu, étendu sur le bas du manteau maternel entre la sainte Vierge et saint Joseph agenouillés, attire l'attention de bergers qui accourent de part et d'autre pour saluer le nouveau né ; au fond, les animaux traditionnels, le bœuf et l'âne ; près d'eux, un ange agenouillé ; un autre à l'avant plan, également à genoux.

Toute la composition est en ronde bosse ; la polychromie ancienne est conservée. Cette sculpture en chêne pourrait avoir été détachée d'un retable, comme semble l'indiquer la coupe régulière de la base et la disposition plane du dos. Son origine anversoise est attestée par la double marque (deux mains) brûlée dans le terrain au pied de la crèche sur laquelle est couché l'Enfant.

L'œuvre a figuré à l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges (section de l'Art Ancien) en 1902, sous le titre d' « Étable de Bethléem ».

BIBLIOGRAPHIE :

Exposition des Primitifs flamands. — Bruges, 1902. Catalogue de la section d'Art Ancien, no 35.

Planche LV. — L'ANNONCIATION (Cat. 1168).

Retable domestique avec volets peints (fig. 86). Hauteur : $0^{m}65$.

Musée d'Archéologie de Lille. — Donation Jules de Vicq.

Ce petit retable domestique est formé d'un groupe sculpté encadré de deux volets peints.

L'Annonciation occupe le centre ; sous un arc ogif en doucine, orné de redents ajourés se profilant sur quatre fenestrages ajourés, la Vierge est assise sur un coussin près d'un escabeau sur lequel elle feuillette un livre. Elle s'apprête à le refermer, en se retournant vers l'ange Gabriel qui lui annonce l'Incarnation ; l'ange vêtu d'une chape lève la main gauche et tient un sceptre de la main droite ; entre la Vierge et l'ange, un vase porte la tige brisée d'un lys.

Derrière le lit sur lequel est posé un coussin, des anges, les mains jointes, assistent à la scène ; à sénestre, un dressoir avec nappe est chargé de vaisselle.

Des fenestrages décorent les parois de la chambre.

La minutie des détails de cette sculpture en font un intéressant document d'ameublement au XVI[e] siècle.

Sur les faces intérieures des volets, sainte Barbe et sainte Catherine, reconnaissables à leurs attributs. Les grisailles des faces extérieures ont été couvertes d'une couche de peinture noire, d'application moderne.

Ce retable est de provenance flamande du milieu du XVI[e] siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

Musée d'Archéologie de Lille. — Catalogue de la donation Jules de Vicq, n° 67.
Em. Théodore. — Catalogue raisonné des objets d'art du Musée d'Archéologie de Lille (travail inédit).

LA DÉPOSITION DE LA CROIX (Cat. 1169).

Retable domestique polychromé avec volets sculptés en haut relief (fig. 87). Hauteur : $0^{m}65$.

Musée d'Archéologie de Lille. — Donation Jules de Vicq.

Ce retable domestique comporte un groupe central sculpté et deux volets sculptés avec faces extérieures peintes en grisailles.

Le groupe central est placé sous un arc en ogive à accolade formant la partie inférieure d'un fenestrage inscrit sous un arc cintré. La scène représente la descente de croix : le corps du Christ, d'une rigidité cadavérique, est tenu sous les épaules par saint Jean ; la sainte Vierge à genoux tend les bras vers son Fils ; la Madeleine (?) et deux autres femmes ainsi que Joseph et Nicodème encadrent le groupe principal.

Sur chacun des volets ornés d'un arc avec fenestrage, d'un travail analogue à celui du panneau central, une statuette en haut relief : sainte Véronique d'une part, et, de l'autre, une sainte portant une couronne impériale et tenant dans ses mains un vase à couvercle et un livre. Ce ne peut être sainte Hélène, bien qu'on l'ait affirmé ; sans la couronne, on pourrait admettre l'hypothèse de sainte Marie-Madeleine.

Les côtés extérieurs des volets sont peints en grisaille : sainte Cécile tenant un petit orgue et sainte Barbe portant la tour emblématique et un livre ; près de celle-ci, un religieux, probablement de l'ordre de Cîteaux.

Ce petit retable flamand remonte probablement aux environs de 1500.

BIBLIOGRAPHIE :

Musée d'Archéologie de Lille. — Catalogue de la donation Jules de Vicq (nº 68).
Em. Théodore. — Catalogue raisonné des objets d'art du Musée d'Archéologie de Lille (travail inédit).

PLANCHE LVI. — SAINT MICHEL PESANT LES ÂMES (Cat. 1174).

Statuette en bois polychromé (fig. 88). Hauteur : 0m50. *Musée d'Audenaerde.*

L'archange saint Michel est représenté debout et de face ; la tête découverte porte une abondante chevelure tombant sur les épaules. Le corps est entièrement couvert d'une armure complète ; un ample manteau, agrafé sur la poitrine, tombe en plis nombreux derrière la statuette et s'élargit pour servir de fond à l'ensemble de la composition.

La main droite levée enfonce la lance dans la gueule du démon renversé que l'archange foule aux pieds ; la main gauche tient une balance dont les plateaux portent deux âmes représentées par des figurines nues de femme et d'homme.

La polychromie, peut-être partiellement refaite, est de qualité secondaire, comme la sculpture.

Dépourvu de base, cet objet était destiné à être pendu ou appliqué ; on peut supposer qu'il décorait une torchère de corporation.

SAINT SÉBASTIEN (Cat. 1189).

Statuette en chêne (fig. 89). Hauteur : 0m43. *M. Eug. van Herck, Anvers.*

Conformément à la tradition, saint Sébastien est représenté debout, lié à un arbre ; une abondante chevelure bouclée encadre le visage ; sauf le perizonium aux cuisses, le corps est nu ; sa torsion exprime bien la douleur causée par les flèches.

Cette jolie statuette, en chêne non polychromé, peut être rapprochée du retable de saint Georges (Musées royaux du Cinquantenaire) par Jean Borman ; cette œuvre importante date de 1493, selon M. Jos. Destrée. Le saint Sébastien pourrait dater de la fin du XVe siècle ou du début du XVIe.

BIBLIOGRAPHIE :

Catalogue de l'Exposition d'Art Ancien bruxellois, 1905. Supplément, page 10, nº 9.
Exposition des Anciens métiers d'art malinois. Catalogue nº 58, page 20.

Planche LVII. — CHRIST DE PITIÉ (Cat. 1112).

Statue en chêne (fig. 90). Hauteur : 0^m89. *M. Nickers, Saint-Hubert.*

Le Christ souffrant est assis, les pieds et mains liés, la tête couronnée d'épines, le corps nu, les reins ceints du linge traditionnel; les cheveux longs retombent en boucles autour de la tête et sur les épaules. Peut-être portait-il un roseau aujourd'hui disparu.

Le manteau, retenu à l'escabeau par une extrémité, tombe à terre en plis nombreux ; un coin relevé encadre une tête de mort.

La figure est expressive; le corps est modelé avec recherche et souci des détails.

Lors de sa découverte assez récente, la statue était polychromée et endommagée; dérochée complètement, elle a été ensuite restaurée ; on a notamment refait un genou, une grande partie de la couronne d'épines et la presque totalité des liens.

Planche LVIII.
SAINT NICOLAS ÉVÊQUE DE MYRE (Cat. 1201).

Statue assise en chêne non polychromé (fig. 91). Hauteur : 0^m92. *M. Emile Théodore, Lille.*

L'évêque mitré est assis sur un trône à dossier ; il est vêtu d'une aube et de la chape retenue sur la poitrine par une bille à cabochon, et retombant en plis nombreux sur les genoux et les jambes ; les mains sont gantées ; de l'une il bénit les enfants placés dans une cuvelle à ses pieds ; l'autre porte un livre sur lequel sont déposées les trois boules, allusion à la triple aumône faite par saint Nicolas avant son élévation au siège épiscopal de Myre, en vue de sauver l'honneur de trois jeunes filles.

Cette sculpture provient de l'ancien monastère des Brigittines de Péruwelz (Hainaut), fondé en 1627 par Louis, comte d'Egmont, baron d'Armentières, et supprimé en 1784.

Les caractères de la statue attestent son origine flamande, aux environs de 1500.

BIBLIOGRAPHIE :

Exposition des anciennes industries d'art tournaisiennes, 1911. — Cat. 72.
P. Cahier. — Caractéristique des Saints, pp. 92, 144, 145 et 449.

Planche LIX.
UN PAPE TENANT UN LIVRE OUVERT (Cat. 1127).

Statuette en bois polychromé (fig. 92). Hauteur : 0^m545. *M. Jos. Demotte, Paris.*

La statuette représente un pape debout, vêtu de l'aube et de la chape relevée sous le coude gauche et retenue par la main droite ; la main gauche tient un livre ouvert vers le

spectateur et destiné à porter un texte relatif au saint. La tête imberbe porte la tiare à triple couronne.

L'ancienne polychromie a trop souffert pour qu'on puisse encore lire une inscription sur le livre. L'absence de tout autre attribut empêche l'identification de cette jolie sculpture, probablement d'origine brabançonne.

SAINT ÉLOI ÉVÊQUE (Cat. 1164).

Statue en bois non polychromé (fig. 93). Hauteur : $0^{m}90$. *M. G. van Overbeke, Bruxelles.*

Le célèbre évêque de Noyon est représenté vêtu de l'aube et de la chape retenue par une bille sur la poitrine ; la tête imberbe est mitrée ; la main gauche gantée porte un livre ouvert ; la main droite également gantée tenait une crosse ou bien un marteau couronné, emblème caractéristique de saint Éloi.

Ces détails, communs à la plupart des évêques, ne permettraient pas d'identifier la statuette, si l'artiste n'avait placé, à côté du saint, une enclume, et, devant sa jambe gauche, un petit groupe représentant un maréchal occupé à ferrer un cheval tenu dans le « travail » usité pour maintenir la bête pendant l'opération. Ce dernier détail constitue le principal mérite de la sculpture.

Saint Éloi, favori de Dagobert, exerça le métier d'orfèvre avant de devenir évêque de Noyon. En France et en Belgique, plus qu'ailleurs, il est reconnu comme le patron des orfèvres, des ferronniers et spécialement des maréchaux-ferrants.

L'importance donnée par le sculpteur aux accessoires, permet de supposer que cette statuette a été faite pour une corporation ou confrérie de ferronniers.

Toute trace de polychromie a disparu.

PLANCHE LX. — SAINTE MARIE MADELEINE (Cat. 1184).

Statue en chêne (fig. 94). Hauteur : $1^{m}00$. *M. Paul de Decker, Forest.*

La sainte est représentée debout ; la figure jeune et souriante est encadrée par la chevelure dans laquelle s'entremêlent des ornements de perles ; des tresses de cheveux relevées au-dessus et sur les côtés de la tête, retombent sur la poitrine. Un voile fixé à l'arrière de la coiffure s'éploie sur le dos et, passant sur l'épaule gauche, est repris sur l'avant-bras. Bref, un type de coiffure recherchée, attestant la grande dame.

Même luxe dans la toilette ; le corsage serrant dessine les seins ; sur un décolletage en carré, est posé un ruban auquel pend un bijou. Les manches, serrantes vers le haut, plus libres à partir des coudes, sont ornées de trois crevés. La robe très ample est relevée sur le bras gauche dont la main tient le vase à parfums ; la main droite la reprend également ; sous la robe, une jupe simple à plis droits descend sur les pieds.

L'allure générale est élégante ; les plis, assez lourds, attestent la richesse de la robe, faite en une de ces lourdes étoffes en usage à la fin du XVe siècle et au début du XVIe siècle : riches brocards ou velours damassés.

Bien modelée, cette œuvre est un beau spécimen de sculpture flamande du premier quart du XVIe siècle.

Planche LXI. — SAINTE BARBE (Cat. 1180).

Statue en bois polychromé (fig. 95). Hauteur : $0^{m}62$. *M. Paul de Decker, Forest.*

La sainte est debout ; le visage jeune et aimable est encadré de cheveux ondulés, retombant en longues boucles sur le dos et la poitrine ; un rang de perles ceint la tête.

Sur une jupe tombant à plis droits sur les pieds, la sainte porte une sorte de tunique de lourde étoffe, fendue sur les côtés et relevée sur les deux bras ; le décolletage en carré ne laisse pas voir la gorge que cachent un corsage de dessous et une guimpe de toile.

La main droite porte le glaive relevé, emblème du martyre de la sainte ; sur la main gauche, la tour symbolique et caractéristique de sainte Barbe.

D'après la légende, la jeune femme aurait été enfermée dans une tour éclairée de deux fenêtres ; en l'absence de son père, elle fit percer une troisième fenêtre pour symboliser la Sainte Trinité. A son retour, le père idolâtre reprocha cet acte à sa fille et, pour la punir, lui trancha la tête.

La polychromie a le blanc pour couleur dominante ; mais n'est-ce pas la préparation sur laquelle se trouvait la peinture disparue par l'usure ?

BIBLIOGRAPHIE :

P. Cahier. — Caractéristique des Saints.

SAINTE CÉCILE (Cat. 1182).

Statuette en bois polychromé (fig. 96). Hauteur : $0^{m}41$. *M. Vermeylen, Louvain.*

Sur un socle à moulure simple, la jeune sainte est debout, la tête ceinte d'une couronne de roses ; les cheveux ondulés encadrent la figure et s'épandent sur le dos.

Le corsage de la robe est décolleté en carré, dans lequel un fichu, posé régulièrement en pointe, cache la gorge ; les manches serrantes couvrent les bras jusqu'aux poignets. La jupe ample est relevée sous l'avant-bras gauche. Les deux mains tiennent un livre ouvert que regarde la jeune femme. A son côté gauche, un petit orgue portatif est posé à terre.

La présence de cet accessoire ne permet aucune hésitation par rapport à l'identification du sujet : la statuette représente sainte Cécile, devenue au XVe siècle la patronne des musiciens, à la suite d'une interprétation inexacte de la célèbre antienne : *Cantantibus organis.*

Nonobstant l'usure de la polychromie, celle-ci attire par son charme fait à la fois de tons atténués et de rouge pourpre mêlé à des restes de dorure. Il se dégage d'ailleurs de l'ensemble de l'œuvre un sentiment d'art charmant et personnel.

BIBLIOGRAPHIE :

Catalogue de l'Exposition d'Art Ancien bruxellois, 1905. Supplément, page 18. — Bruxelles, G. Van Oest & Cie.

Planche LXII. — SAINTE DYMPHNE (Cat. 1122)

Statuette en bois polychromé (fig. 97). Hauteur : $0^{m}39$.

M. Van den Berghe-Loontjens, Roulers.

La sainte est représentée debout, les mains jointes ; la coiffure est faite de rubans et de morceaux d'étoffe mêlés aux tresses des cheveux, dont les extrémités sont ramenées de la nuque sur les épaules et la poitrine.

Sur la robe tombant à terre, une jupe courte fendue sur les côtés ; et sur celle-ci, décolleté en carré avec épaulières et manches bouffantes à crevés, le corsage collant et long, orné dans le bas de festons et de floches.

Autour des pieds de la sainte, le démon, sous l'aspect d'un dragon fantastique, ouvre sa gueule menaçante. A cet indice, on peut reconnaître sainte Dymphne de Gheel.

En effet, les caractères de la sculpture et la marque malinoise démontrent la provenance flamande. Or, parmi les saintes que l'iconographie chrétienne représente avec le démon, sainte Dymphne est la seule dont le culte soit célèbre en Flandre ; l'identification se présente donc avec une probabilité concluante.

La polychromie, assez bien conservée, porte la marque de Malines.

SAINTE FEMME (Cat. 1190).

Statuette en bois polychromé (fig. 98). Hauteur : $0^{m}355$. *M. Van Goidsenhoven, Bruxelles.*

Cette statuette porte un costume presque identique, ou pour le moins très ressemblant à celui de la sainte Dymphne (fig. 97) ; ici les manches s'élargissent considérablement aux poignets ; la taille plus serrante fait remonter la gorge ; la robe de dessus plus évasée, est ornée d'un pendentif retenu par un chapelet de grosses perles.

La main gauche tient un livre ouvert ; l'autre a perdu l'emblème. Derrière la figurine, probablement un reste de tour, qui fait songer à sainte Barbe.

La polychromie, analogue à celle de la fig. 97, est de la même provenance attestée par la marque malinoise.

Le Musée Archéologique de Tours possède une statuette très apparentée à la Sainte femme dont nous nous occupons. Elle est signalée par M. Vitry dans son livre : *Michel Colombe et la sculpture française de son temps* (Paris 1901), pp. 257 et 271.

SAINT CHRISTOPHE (Cat. 1121).

Statuette en bois polychromé (fig. 99). Hauteur : $0^{m}44$.

M. Van den Berghe-Loontjens, Roulers

Le saint est représenté, conformément à la tradition, portant l'Enfant Dieu sur ses épaules, les pieds nus, dont l'un est dans l'eau et l'autre posé sur une pierre émergeante. Sur une blouse serrée à la taille par une ceinture, un grand manteau à pèlerine est relevé sur les bras. La main droite brisée tenait sans aucun doute le bâton d'appui qui accompagne toujours cette figuration du saint populaire.

Comme les deux précédentes (fig. 97 et 98), cette statuette a une polychromie à la marque de Malines.

Aucune de ces trois sculptures n'offre des qualités supérieures d'art ; ce sont des travaux d'atelier dont l'intérêt principal est la provenance certaine. Elles datent toutes trois du premier quart du XVIe siècle et dénotent l'influence de Quentin Metsys ; c'est à ce moment, avec l'école d'Anvers, que l'on voit apparaître les costumes tailladés et à ornements multiples, les coiffures compliquées, les brocards et les orfrois.

Planche LXIII. — PIETA (Cat. 1179).

Groupe en bois (fig. 100). Hauteur : 0^m64. *M. G. van Overbeke, Bruxelles.*

La sainte Vierge, dont la tête est couverte d'un voile et le corps enveloppé dans un large manteau aux plis nombreux, retient des deux bras le cadavre de son fils, dont elle appuie le buste sur sa jambe droite. Elle ploie la jambe gauche dans une attitude de respect et avec un sentiment de pitié, dont le sculpteur a cherché à refléter l'expression sur le visage. L'inertie du cadavre est bien saisie.

L'ensemble de l'œuvre révèle un sentiment artistique et pathétique dans lequel se rencontrent et les traditions flamandes de la fin du XVe siècle et les influences des italianisants. Malgré ses défauts et ses détériorations, cette sculpture était un des bons spécimens de la sculpture flamande du XVIe siècle à « l'Art Ancien ».

LA VISITATION (Cat. 1172).

Groupe en bois avec traces de dorures (fig. 101). Hauteur : 0^m35. *M. Léon Cassel, Bruxelles.*

La Vierge aux cheveux ondulés et flottants sur les épaules, le corps enveloppé dans un large manteau aux plis abondants, s'avance vers sa cousine Élisabeth, en lui tendant les bras. Celle-ci fait le même geste, tout en ramenant sur les avant-bras l'ample manteau qui descend de l'épaule droite en plis nombreux ; sa tête est enveloppée d'un voile tombant sur les épaules et retenu par une légère cordelière.

La disposition du groupe est conforme à la tradition de l'iconographie chrétienne. Il porte encore des traces de dorure ; suivant l'usage, les deux statuettes ont été exécutées séparément pour être ensuite assemblées ; la trace en est visible dans la partie de terrain qui sépare les deux figurines.

Nonobstant une réfection peu heureuse des mains, ce groupe est une œuvre fort intéressante de sculpture flamande, probablement brabançonne, du début du XVIe siècle.

Planche LXIV.

LA VIERGE ASSISE PORTANT L'ENFANT (Cat. 1204).

Statue en pierre polychromée (fig. 102). Hauteur : 0^m66. *M. Paul de Decker, Forest.*

La Vierge est assise sur un siège à pieds en forme d'X ; la tête, légèrement inclinée vers l'Enfant, est coiffée d'un voile qui laisse découverte une partie de la chevelure et

recouvre élégamment le haut du buste. Sur la robe, un manteau ample enveloppe le corps de ses plis nombreux ; des deux mains la Vierge soutient l'Enfant vêtu d'une chemise ; il sourit à sa mère et saisit son voile de la main gauche.

Le groupe est taillé dans un bloc de pierre avec le socle à double moulure, sur lequel s'épandent les extrémités du manteau. La composition est charmante ; la Vierge est gracieuse ; mais l'expression sérieuse du visage tourné vers son enfant reflète les soucis du cœur maternel éveillés par la prophétie de Siméon.

La polychromie est faite de bleu et de blanc ; le temps en a adouci la force ; le frottement a joint un glacis qui ajoute au charme de cette jolie sculpture. Elle aurait été acquise au Béguinage de Louvain et paraît l'œuvre d'un artiste flamand du début de la Renaissance, au moment où les influences nouvelles s'imposent, sans pouvoir éteindre complètement le souvenir des traditions médiévales.

Planche LXV. — TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE (Cat. 1163).

Bas-relief en bois polychromé (fig. 103). Diamètre : 0^{m}35.

Hospices civils de Louvain.

Les plats de saint Jean sont nombreux ; on sait qu'ils rappellent le plat sur lequel Salomé apporta à Hérodiade la tête du Précurseur après son martyre. Dans la sculpture qui fait l'objet de cette planche, la tête est traitée en bas-relief, au centre d'un cercle simulant un plat, dans une planche mesurant 0^{m}265 × 0^{m}40.

D'un réalisme saisissant la tête a les cheveux longs épars ; les yeux sont fermés ; la bouche est cadavérique. Sur le bord du plat une inscription :

INTER—NATOS—MULIE$\overline{RV}$—N$\overline{O}$—SURREXIT—MAJOR—IO$\overline{HE}$—BAPT ISTA

On a recouvert la sculpture d'une polychromie rudimentaire.

BIBLIOGRAPHIE :

Inventaire des objets d'art de la province de Brabant. Arrondissement de Louvain. Bruxelles, 1908, page 2 (L'inscription y est inexactement reproduite).

Planche LXVI. — LA JUSTICE (Cat. 1260).

Statue en bois polychromé (fig. 104). Hauteur : 0^{m}935. *M. Jules Lagae, Bruxelles.*

Debout, la tête coiffée d'un casque d'où s'échappent les cheveux et un voile, le corps couvert d'une robe en tissu léger serrée à la taille et avec manches amples retenues aux coudes, cette noble figure de femme, drapée dans un manteau relevé sous le coude droit, représente la Justice ; les yeux sont bandés ; la main gauche tient la garde de l'épée disparue ; l'avant-bras droit brisé tenait sans doute la balance symbolique. Sur la poitrine pend un médaillon antique.

Cette belle sculpture a conservé sa polychromie, usée il est vrai, mais dont les tons éteints ajoutent au charme de l'ensemble.

Elle nous paraît dater du début du règne d'Albert et d'Isabelle, et avoir été exécutée vers l'an 1600.

Planches LXVII et LXVIII.

CAPTIF SERVANT DE TRONC À AUMÔNES (Cat. 1218).

Statue en bois polychromé (fig. 105 et 106). Hauteur : 1m03.

Église Saint-Médard, Wervicq.

A peine vêtu d'une blouse verte usée et retenue à la taille par une ceinture, le malheureux captif à genoux, les mains jointes et enchaînées, porte dans toute son attitude, mais principalement dans l'expression du visage, une telle expression de douleur suppliante que sa vue inspire la commisération. Il y aurait bien des défauts à signaler dans le modelé du corps ; mais l'œil est attiré par l'expression intense de souffrance, dont le sculpteur a su imprégner les traits du visage.

Cette statue sert de tronc ; une fente disposée dans la poitrine sert à la réception des aumônes qui tombent dans une cassette dont la porte en fer est ménagée dans le dos.

Nul doute que cette sculpture ait été exécutée au XVIIe siècle, à l'usage d'une confrérie pour le rachat des chrétiens captifs à Alger. On sait combien les méfaits des corsaires barbaresques avaient développé ces institutions au XVIe et XVIIe siècles. Partout on vit se former des associations destinées à procurer des ressources à l'Ordre des Frères de la Trinité, ou Trinitaires, fondé dès 1198 pour la rédemption des captifs chez les infidèles ; des bulles papales encouragèrent, par des indulgences, ceux qui se faisaient inscrire dans les confréries de la Sainte Trinité.

BIBLIOGRAPHIE :

J. J. Carlier. — Les Trinitaires de la Rédemption en Flandre, dans les Annales du Comité flamand de France, t. VIII (1864-1865), p. 149-217.

Planche LXIX.

LA VIERGE A L'ENFANT DE L'EGLISE NOTRE-DAME DE BON SECOURS (Cat. 1219).

Statue en bois, autrefois peinte (fig. 107). Hauteur : 1m70. *Musée communal, Bruxelles.*

La Vierge, debout sur des nuages, est vêtue d'une robe et d'un manteau de tissu souple et fin ; la tête s'incline vers la dextre ; les cheveux divisés sur le front sont repris sur les côtés et attachés derrière la tête, sous forme de nattes.

La mère tient l'Enfant des deux bras, d'un geste peu banal et aisé. L'Enfant presque

nu, gros et joufflu, y va de toute son énergie pour transpercer la tête du serpent infernal tenu sous les pieds de la Vierge.

La pose du groupe, la disposition autant que la souplesse des plis des vêtements, le modelé du corps, l'harmonie de l'ensemble comme le soin des détails, bref l'originalité de la composition jointe à la sûreté de l'exécution, attestent un tempérament artistique supérieur.

Les archives n'ont pas encore révélé le nom de l'auteur de cette Vierge, qui ornait, récemment encore, le fronton du portail de l'église Notre-Dame de Bon Secours à Bruxelles. Lors de la restauration de l'édifice, on descendit la statue qu'une couche de couleur jadis blanche, rongée et comme pustulée par le soleil, devait défendre contre les intempéries des saisons. Depuis son transport au Musée Communal de Bruxelles, l'œuvre a révélé ses qualités, nonobstant l'aspect désagréable de la peinture.

A qui peut-on l'attribuer ? Parmi les maîtres flamands du XVIIe siècle, on songerait à l'un des Duquesnoy ; la Vierge de Bon Secours ne serait pas indigne de leur talent. On ne peut méconnaître les points de contact, voire la ressemblance, existant entre l'Enfant Jésus et les anges de François Duquesnoy du tombeau de l'évêque Triest à Saint-Bavon de Gand ; une même analogie peut être signalée pour les anges du monument d'Adrien Vryburgh, exécuté, en 1628, par François Duquesnoy, dans l'église Santa Maria dell'Anima à Rome.

BIBLIOGRAPHIE :

M. G. Des Marez, archiviste communal de Bruxelles, signale les archives, encore inexplorées, de l'ancien hôpital Saint-Jacques, dont l'église est devenue paroissiale sous le vocable de Notre-Dame de Bon Secours. Peut-être y trouverait-on des indications précises au sujet de la statue et de son auteur. Bornons-nous à rappeler que c'est en 1625 que commença, en la chapelle de l'hôpital Saint-Jacques, la dévotion à une statuette de Notre-Dame de Bon Secours, à laquelle était attribuée une vertu miraculeuse, et qui donna lieu, en 1628, à l'institution d'une confrérie dans laquelle l'archiduchesse Isabelle se fit inscrire la première.

A. Wauters. — Histoire de Bruxelles, t. III, pp. 164-165.

Planche LXX.

RENCONTRE D'ABRAHAM ET MELCHISÉDECH (Cat. 1236).

Hauteur : 0^m50. (fig. 108).

LE CHRIST DÉPOSÉ SUR LES GENOUX DE SA MÈRE (Cat. 1239).

Hauteur : 0^m58 (fig. 109).

Deux terres-cuites par Luc Fayd'herbe (1617-1697). *Collection Van den Corput, Bruxelles.*

Le malinois Luc Faid'herbe devait être représenté dans une exposition de sculpture flamande. Ses œuvres, conservées à Malines et ailleurs, statues isolées, groupes, décors architecturaux, attestent la vigueur et l'étendue de son talent.

La collection Van den Corput avait prêté à « l'Art Ancien » plusieurs terres-cuites du maître, probablement des esquisses ou des maquettes. Les deux œuvres reproduites sur la planche LXX, sont d'un bel effet décoratif.

Dans la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* (fig. 108), les groupements sont bien disposés; d'une part le prêtre offrant le pain, entouré de serviteurs, de l'autre Abraham agenouillé devant ses soldats.

L'autre groupe montre la Vierge, trop jeune peut-être, assise et soutenant le corps inanimé du Christ; de l'autre côté, les angelots font équilibre aux figures principales et harmonisent la composition; celle-ci est pondérée et révèle en Fayd'herbe, élève de Rubens, un maître d'un talent souple et d'une haute puissance d'expression.

BIBLIOGRAPHIE :

Henri Rousseau. — La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles. Bruxelles, Van Oest.

Chev. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, Hayez, 1895.

P. Vitry. — La Sculpture dans les Pays-Bas au XVIIe siècle. — Chapitre VI du tome VI de l'Histoire de l'Art, sous la direction d'André Michel.

Planche LXXI.

DEUX BUSTES D'ENFANTS SUR GAINES (Cat. 1248 et 1249).

Terres-cuites attribuées à Quellin le jeune (fig. 110 et 111). Hauteur : $0^{m}28$.

Collection Van den Corput, Bruxelles.

Sur des gaines carrées, s'évasant vers le haut, émergent de draperies les bustes d'enfants dodus et joufflus; l'un d'eux (fig. 110) pose une main sur la poitrine et de l'autre tient un cœur; le deuxième enfant (fig. 111) esquisse un geste de refus.

La belle qualité de ces deux terres-cuites les a fait attribuer à Quellin le jeune (1625-1700), élève d'Artus Quellin, son oncle. La lignée des Quellin est connue ; ses tendances procèdent de l'art Rubénien.

L'AMOUR ENDORMI (Cat. 1217).

Statue en marbre attribuée à Fr. Duquesnoy, (fig. 112). Hauteur $0^{m}32$.

M. Madeline, Londres.

Sur une draperie posée sur un plan légèrement incliné, un enfant nu repose; il sommeille, la tête appuyée sur le bras gauche; la main droite retient l'arc et les flèches, emblèmes de Cupidon.

On ne saurait contester la ressemblance avec les anges de Fr. Duquesnoy; les traits du visage comme la disposition des cheveux l'attestent. On peut appliquer ici les observations faites à propos de la Vierge Mère de Bon Secours (Pl. LXIX, fig. 107).

Il y a lieu de remarquer, que ni le soubassement sculpté de l'arrière-plan, ni la draperie de velours de l'avant-plan ne font partie de la sculpture N° 112; celle-ci a été photographiée telle qu'elle fut exposée à « l'Art Ancien ».

La matière est de choix, un marbre serpentine poli, d'un ton aussi chaud que le bronze; cette belle pierre accentue le charme de la jolie sculpture.

Planche LXXII. — SAINT JÉRÔME (Cat. 1250).

Statue en chêne non polychromé (fig. 113). Hauteur : 1ᵐ85.

Musée des Beaux-Arts de Gand.

La statue de grandeur nature représente saint Jérôme debout, le corps nu, les reins entourés d'une étoffe à grands plis retombant à terre derrière la jambe droite. La main droite tient un rouleau de papyrus, emblème des écrits du saint; sur la main gauche repose une tête de mort, fréquemment jointe aux représentations de saint Jérôme.

Dans le dos une petite planche mobile ferme une sorte de cachette dans laquelle nous avons trouvé un petit morceau de parchemin portant la date 1661 et une signature restée indéchiffrable, où semble se distinguer la lettre Q, ce qui a suggéré à d'aucuns le nom de Quellin.

Cette sculpture du XVIIᵉ siècle est entrée dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Gand, à la suite de l'exposition de « l'Art Ancien dans les Flandres ». Elle fut acquise par nous à la vente de la collection F. V. de C., tenue à Bruxelles, à la galerie Le Roy, en 1912. Elle a dû être restaurée pour remédier à une grossière réfection ; un restaurateur maladroit avait enlevé à la tête sa position originale ; mais les traces de celle-ci étaient suffisantes pour permettre de replacer le chef dans la direction choisie par l'auteur de la statue.

Cette œuvre appartient à l'école de Rubens, sinon directement, du moins par ses tendances et son mode d'expression. Si l'un des Quellin n'en est pas le sculpteur, on pourrait songer à l'atelier de Théodore Verhaegen, peut-être à Pierre Valcke.

Planche LXXIII.
SAINTE BRIGITTE DE SUÈDE AGENOUILLÉE (Cat. 1308).

Statue en chêne verni par Gautier Pompe (fig. 114). Hauteur : 0ᵐ97 ; Largeur : 0ᵐ65.

Collection Van den Corput, Bruxelles.

La sainte est représentée à genoux, les mains croisées sur la poitrine, la tête légèrement relevée; l'ardeur de la prière semble tendre le corps vers le Sauveur et donne à la physionomie un caractère extatique.

Sur une robe de dessous dont on aperçoit les manches aux poignets, une tunique très ample, aux plis nombreux, avec manches larges et retroussées, couvre tout le corps ; sur les épaules un manteau à pèlerine, aux plis agités, est retenu sur la poitrine ; tel est notamment le costume du Carmel.

Un fichu aux plis nombreux entoure le visage et cache le cou; sur la tête et les épaules, un voile assez long est retenu par deux rubans, dont l'un entoure la tête ; l'autre, passant au dessus d'elle, se rattache de part et d'autre au premier, par cinq points d'attache. Ce détail de la coiffure, rappelant les cinq plaies du Christ, caractérise les religieuses de l'ordre du Saint Sauveur fondé, dès 1344, à Vadstena, par Sainte Brigitte de Suède, mais qui ne fut reconnu par le pape qu'en 1378. Sainte Brigitte est d'habitude représentée avec le livre contenant ses révélations ; parfois aussi on la figure en prière devant un crucifix. On peut supposer que la statue représentée sur cette planche est détachée d'un groupe dont le Christ en croix a été enlevé. Mais l'artiste peut tout aussi bien avoir conçu la figure isolée, avec le dessein de montrer la sainte recevant une révélation du Sauveur.

De nombreux couvents de Brigittines avaient été ouverts en Europe au XIVe et au XVe siècles, mais beaucoup furent détruits par la Réforme. Au XVIIe siècle, l'ordre subit une véritable Renaissance, surtout dans les Pays-Bas, où se forma même une confrérie de *Fratres novissimi Brigittini*. Il possédait des maisons pour femmes à Termonde, à Bruxelles, à Looz, à Lotte, à Arras, à Douai, à Valenciennes, des maisons pour hommes à Saint-Sixte, près de Poperinghe, Armentières, Auxi-le-Château, Péruwelz et Mishaegen sous Eeckeren, près d'Anvers. Il existait aussi plusieurs couvents dans les Pays-Bas septentrionaux. A l'Exposition de l'Art ancien figuraient deux manuscrits provenant du couvent des Brigittines de Termonde, dont l'un contenait la Règle de l'ordre, en latin et en flamand (nº 1408).

BIBLIOGRAPHIE :

C. Jeanjean. — Sainte Brigitte de Suède (Paris, 1890).
Mme D. Logeman-Van der Willigen. — Articles sur sainte Brigitte de Suède, dans *Dietsche Warande en Belfort*, 1911 et 1913.
P. Cahier. — La caractéristique des Saints.
Mgr Guérin. — Les Petits Bollandistes.

PLANCHE LXXIV. — LA VIERGE ET L'ENFANT (Cat. 1255).

Statuette en bois (fig. 115). Hauteur : $0^{m}30$. *M. Eug. van Herck, Anvers.*

La Vierge debout porte l'Enfant sur le bras gauche ; ses cheveux ondulés et ramenés derrière la tête, sont retenus par un large ruban. Sur une robe lacée sur la poitrine, est drapé un ample manteau ramené en plis abondants sous les bras ; l'Enfant nu tend ses petits bras vers sa mère.

La disposition du manteau rappelle, de loin il est vrai, celle de la période antérieure ; suivant la remarque très juste de M. Paul Vitry, les productions de l'école de sculpture des Pays-Bas au XVIIe siècle se rattachent assez souvent aux écoles médiévales : « malgré les apparences, le tempérament est loin d'avoir été complètement étouffé par le débordement du classicisme ». Nul doute que le souvenir de la tradition alla en s'affaiblissant. En se plaçant à ce point de vue et en appréciant la statuaire d'après le maintien et la survivance de la tradition, on peut dater approximativement des statues ou statuettes sur lesquelles on ne possède aucun autre renseignement précis de paternité ou d'âge.

C'est ainsi que nous inclinons à rapporter la figure 115 aux années 1625 à 1635.

LA VIERGE ET L'ENFANT (Cat. 1252).

Statuette en bois (fig. 116). Hauteur : $0^{m}355$. *M. Léon Cassel, Bruxelles.*

La Vierge debout porte l'Enfant sur le bras droit ; de la main gauche, elle relève un manteau aux plis larges et abondants. La robe est retenue par une cordelière sous les seins. Les cheveux ramenés en bandeaux tombent sur le dos avec le ruban qui les retient sur la tête.

L'Enfant nu caresse sa mère ; la tête, un peu trop grosse, a les cheveux épars.

Cette statuette, d'un art plus avancé que la précédente (fig. 115), pourrait être datée entre 1635 et 1650.

Planche LXXV. — LA VIERGE ET L'ENFANT (Cat. 1335).

Statuette en buis (fig. 117). Hauteur : $0^{m}235$. *M. Armand Heins, Gand.*

Les pieds posés sur le croissant et le serpent symbolique, la Vierge debout tient l'Enfant des deux mains. La figure est encadrée de cheveux retenus dans les plis d'un voile affectant la forme d'un bonnet et ramené de l'arrière vers la poitrine. Une partie du manteau, tombant du dos en plis abondants et contournés, est ramenée sur le bras gauche ; l'autre partie, reprise sous le bras droit, épouse les formes de la jambe gauche.

L'Enfant nu, gras et joufflu, caresse sa mère de la main droite et pose la gauche sur la poitrine maternelle ; il regarde le spectateur.

Cette statuette bien proportionnée, présente de jolies qualités de grâce et d'élégance ; est-elle flamande? D'aucuns y retrouvent l'influence de Del Cour, sculpteur liégeois (1627-1707), très influencé par le Bernin et l'art florentin. A considérer la tête de la Vierge et la disposition des draperies, on pourrait songer à Luc Faydherbe ou à quelque artiste malinois ou bruxellois de cette époque. Que l'on compare, par exemple, l'œuvre avec le bas-relief de Faydherbe (fig. 109 de la planche LXX).

Des observations analogues peuvent s'appliquer à l'Enfant.

A vrai dire, les sculpteurs de cette époque possèdent une belle maîtrise de facture, mais leur originalité s'est évanouie à la suite de voyages en Italie. L'art de ce pays exerce une influence qui tend à niveler les tendances des écoles régionales ; il est parfois malaisé de dégager les caractères d'œuvres produites par des artistes de régions fort distantes les unes des autres.

Nous croyons cependant que la statuette fig. 117 appartient à la région de l'Escaut.

BIBLIOGRAPHIE :

Henri Rousseau. — La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles. (Collection des grands artistes des Pays-Bas).

P. Vitry. — La sculpture dans les Pays-Bas au XVIIe siècle. — Chap. VI du tome VI de l'Histoire de l'Art sous la direction d'André Michel.

LA VIERGE ASSISE ET L'ENFANT (Cat. 1254).

Groupe en buis (fig. 118). Hauteur : $0^{m}18$. *Vicomte Georges Vilain XIIII, Bruxelles.*

La Vierge est assise sur un banc orné de volutes; l'un de ses pieds écrase le serpent infernal. La robe quoiqu'ample et à plis nombreux, laisse voir les formes ; un manteau rejeté des épaules, entoure le bas du corps. Sur la tête, un long voile ramené sur la poitrine est rejeté sur l'épaule gauche, tandis qu'une autre partie retombe directement du chef vers le même côté. La main gauche repose sur un livre ouvert sur le genou ; la main droite tient un sceptre de métal.

Entre les genoux de la Mère, l'Enfant divin est debout, nu, un pied posé sur le serpent qu'il considère, tandis que la main gauche tient également le livre ; la droite montre celui-ci ; sans doute l'artiste a-t-il voulu faire allusion au texte de la Genèse : *Ipsa conteret caput tuum.*

Très influencée d'italianisme, cette jolie sculpture, d'un faire poussé, date sans doute de la fin du XVII[e] siècle.

PLANCHE LXXVI.

UN BUVEUR — UN MANGEUR (Cat. 1257 et 1258).

Terres-cuites patinées en bronze (fig. 119 et 120). Hauteur : $0^{m}295$ et $0^{m}275$.

Baron Janssen, Bruxelles.

Les deux hommes sont assis, l'un sur un tertre, l'autre sur un escabeau. Tous deux ont l'attitude triviale des personnages de Brouwer, Steen et autres peintres de tavernes.

Le buveur tient des deux mains une cruche dont il semble vouloir se réserver tout le contenu.

Le mangeur tient une écuelle de victuailles sur les genoux; de la main droite il approche un morceau de viande de la bouche, tandis que son visage respire une joie animale de glouton. L'inspiration de ces deux statuettes est évidemment la même que celle des petits maîtres de la peinture flamande et hollandaise du XVII[e] siècle. Le mangeur est modelé avec plus de sûreté et de force que le buveur. Tous deux en terre-cuite, ils sont recouverts d'une patine bronzée et polie qui leur donne l'aspect de bronzes.

PLANCHE LXXVII. — BACCHUS JEUNE (Cat. 1205).

Terre-cuite (fig. 121) par Servais Cardon. Hauteur : $0^{m}43$. *M. Capouillet, Bruxelles.*

Le jeune Bacchus est debout, les reins ceints d'une guirlande de vigne ramenée derrière le corps et saisie par la main droite.

Le bras gauche est levé ; la main tient une grappe de raisins que le jeune dieu contemple avec une satisfaction manifeste.

Le corps nu est modelé avec soin et un réel souci de vérité; la silhouette générale est harmonieuse et élégante.

La terre-cuite porte la signature de Servais Cardon. Ce sculpteur, né à Anvers en 1607, était fils de Fursi Cardon, né à Arras, devenu bourgeois d'Anvers et inscrit dans la gilde Saint-Luc de cette ville. En 1628, Servais Cardon était membre de la *Sodalité des célibataires.* De 1639 à 1642, il exécuta l'autel majeur de l'église Saint-Jacques d'Anvers; en 1642, il fit une chaire de vérité pour l'église abbatiale des Bénédictins d'Afflighem. Les stalles de cette église furent exécutées, en 1651, par un sculpteur Jean Cardon qui, né à Anvers en 1602, était probablement le frère de Servais.

BIBLIOGRAPHIE :

Biographie nationale, t. III, col. 314.
Chev. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, 1895.
Henry Rousseau. — La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles (Collection des grands artistes des Pays-Bas).

SAINTE ÉLISABETH (Cat. 1251).

Statuette en terre-cuite (fig. 122) par Corneille de Smet. Hauteur : $0^{m}43$.

M. Capouillet, Bruxelles.

La princesse est debout, vêtue d'un corsage de damas serrant, d'une robe ample et d'un manteau agrafé sur la poitrine et retombant en plis larges derrière les bras. La tête couronnée s'incline vers la main droite qui retient un livre fermé et surmonté d'une couronne; le bras gauche s'écarte du corps en un geste de détachement.

Les attributs de cette statuette caractérisent sainte Élisabeth, reine de Portugal, plutôt que sainte Élisabeth de Thuringe ou de Hongrie. Nous nous en référons aux observations faites à propos de la fig. 50 de la planche XXVII.

Cette terre-cuite signée est l'œuvre de Corneille de Smet, né à Termonde en 1742, décédé à Anvers en 1815. Il reçut les premières notions de dessin dans sa ville natale, et poursuivit ses études dans l'atelier de J. J. van der Neer, à Anvers; il suivit les cours de l'Académie de cette ville, remporta les premiers prix et dirigea plus tard cette institution artistique. On trouve ses œuvres dans plusieurs églises; il fit notamment les statues des quatre évangélistes placées au chœur de la cathédrale d'Anvers, où elles furent transférées du palais épiscopal.

BIBLIOGRAPHIE :

Biographie nationale, t. V, col. 759.
Chev. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, 1895.
Immerzeel. — De levens en werken der hollandsche en vlaamsche schilders, beeldhouwers, etc., t. III, p. 95.

Planche LXXVIII. — SAINT JEAN ET LA SAINTE VIERGE AU PIED DE LA CROIX (Cat. 1206 et 1207).

Deux statuettes en buis (fig. 123 et 124). Hauteur : $0^{m}33$. *M. Georges Querton, Bruxelles.*

La Vierge est debout, les mains jointes, le corps enveloppé d'une robe à plis nombreux et d'un ample manteau rejeté des épaules et pendant sur le bras gauche. La figure, encadrée d'un voile, est empreinte d'une expression douloureuse.

Saint Jean, également debout et vêtu d'une robe et d'un manteau d'une ampleur égale à ceux de la Vierge, tient la main droite sur la poitrine ; l'autre tient le livre sacré, emblème des évangélistes. La tête levée comme celle de la Vierge indique manifestement que ces deux statuettes sont détachées d'un calvaire.

Exécutées avec une minutie et un soin remarquables, ces deux sculptures émanent d'un même ciseau ; elles datent de la première moitié ou du milieu du XVIIIe siècle ; leur origine flamande ne paraît pas douteuse.

LA SAINTE VIERGE ET UN ÉVANGÉLISTE (Cat. 1209 et 1910).

Deux statuettes en buis (fig. 125 et 126). Hauteur : $0^{m}325$ et $0^{m}33$. *Baron Janssen, Bruxelles.*

Drapée et comme moulée avec une belle élégance dans une robe et un manteau retenu avec grâce sur le bras gauche, la Vierge lève le bras gauche tandis qu'elle abaisse et écarte le bras droit. La tète tournée vers sa droite est couverte d'une extrémité du manteau, soulevé comme par un zéphir, avec un souci marqué de recherche gracieuse.

L'homme paraît un rhéteur romain vêtu de la toge, drapé dans un large péplum ; la tête barbue est tournée vers l'épaule droite ; la main droite tient un livre.

Est-ce une Vierge ? est-ce un évangéliste ? On peut le supposer ; observons toutefois que l'hypothèse de saint Jean ne pourrait être envisagée, puisque toujours, pensons-nous, le disciple bien-aimé a été représenté imberbe.

A juger d'après le style des draperies et l'allure générale, on peut présumer que ces deux statuettes datent probablement du début du XVIIIe siècle, peut-être de l'extrême fin du XVIIe siècle.

Planche LXXIX.

LA VIERGE ASSISE ET L'ENFANT (Cat. 1309).

Groupe en marbre blanc (fig. 127). Hauteur : $0^{m}65$. *Église paroissiale de Thielrode.*

La Vierge assise tient entre les genoux l'Enfant Jésus debout et nu. Sur une robe ample, un manteau aux plis abondants tombe de l'épaule droite et couvre les genoux de la Mère ; un grand voile encadre la tête et couvre le haut du buste. Le visage, encadré de cheveux ondulés, est empreint de gravité et de noblesse. L'Enfant a les cheveux bouclés et le visage souriant ; il occupe le centre de la composition.

C'est ainsi que les artistes primitifs concevaient le groupe de la Sainte Vierge et de l'Enfant ; celui-ci assis était toujours placé devant sa Mère, qui lui servait de support. Cette conception était trop rigide pour le XIII[e] siècle qui envisageait de préférence le côté affectueux de la représentation et en humanisa le type ; la Vierge dorée d'Amiens, celles de Reims et de Paris, sont des spécimens de premier ordre de cette conception artistique. Aussi bien le type se transforma-t-il sans cesse, en perdant de plus en plus ses caractères de grandeur et d'hiératisme. Il est intéressant de retrouver au XVII[e] siècle le type primitif, transformé en ce sens que l'Enfant n'est plus assis, mais debout; la Vierge de Thielrode n'est pas un cas isolé ; on le retrouve notamment dans la Vierge attribuée à Michel-Ange, que possède l'église Notre-Dame à Bruges.

Ce groupe de marbre blanc est antérieur à 1670. Un inventaire de cette date décrit tout le mobilier de l'église de Thielrode ; entr'autres pièces intéressantes, il mentionne les deux autels latéraux en marbre blanc et noir, dons du seigneur d'Appelsvoorde, ornés l'un du groupe de la Vierge avec l'Enfant, l'autre d'une statue de saint Éloi. Cet inventaire tait malheureusement le nom du sculpteur.

BIBLIOGRAPHIE :

Fr. de Potter en J. Broeckaert. — Geschiedenis van de Gemeenten van Oost-Vlaanderen. 3[e] reeks. Arr. St. Nicolaas. IV[e] deel. Tielrode, bladz. 26 en 27.

Inventaire archéologique de la Flandre orientale, fascicule IV (Gand, 1911).

PLANCHE LXXX. — LES QUATRE ÉLÉMENTS (Cat. 1241 à 1244).

Médaillons en tilleul (fig. 128 à 131), sculptés par Laurent van der Meulen.

Hauteur : 0[m]88. *Comte Dorsan Goethals, Gand.*

Ces quatre panneaux décoratifs représentent les quatre éléments : l'air rappelé par les oiseaux, l'eau par les poissons et la pêche, la terre par les fleurs, le feu par les arts et autres emblèmes. Ces renseignements sont empruntés à d'anciennes descriptions, notamment au *Messager des Sciences et des Arts* de 1836 ; on y fait remarquer que tel est le talent du sculpteur « que le bois n'en est plus, que ce sont de véritables fleurs, que les oiseaux, que » les poissons, les crabes, les coquillages, enfin tout ce que la nature a de plus délicat se » trouve reproduit avec un talent et un fini tel qu'on croirait volontiers que le tout a été » moulé sur nature; même le moulage n'atteindrait pas cette perfection.... les fleurs ne » tiennent que par les branches, les oiseaux que par quelques plumes, les poissons par le » filet dans lequel ils semblent avoir été pêchés; le moindre mouvement, le vent seul suffisent » pour les faire vibrer ». Cette description hyperbolique met en valeur l'incontestable maîtrise du sculpteur, la sûreté comme la dextérité de son ciseau ; l'œuvre n'atteste néanmoins pas une conception artistique d'un mérite supérieur.

L'auteur de ces sculptures est Laurent Van der Meulen, né à Malines en 1645 et y décédé le 26 octobre 1719. Son père, Pierre, était originaire d'Erondegem dans le pays d'Alost; sa mère, Élisabeth Schuerman, était malinoise.

Il fut élève de Pieter van der Stock; inscrit en 1665 dans la corporation des peintres et sculpteurs de sa ville natale, il n'obtint qu'en 1689 la maîtrise dans la gilde Saint-Luc, dont il fut doyen en 1695. Marié en 1691 à Cornélie-Thérèse de Croes, il en eut une fille qui épousa Bartholomé Thys, conseiller pensionnaire de Malines.

Laurent van der Meulen fut adroit sculpteur; il fit un séjour en Angleterre où sa dextérité fut très appréciée; on admirait notamment ses cadres surchargés d'ornements compliqués, et rendus avec une sûreté déconcertante. Il collabora en 1690 avec J. F. Boeckstuyns et Fr. Langheman, à l'exécution des maître-autels de la cathédrale Saint-Rombaut et de l'église Notre-Dame-au-delà-de-la-Dyle, à Malines.

A la mort de Laurent van der Meulen, sa famille hérita d'un bon nombre de sculptures qui furent vendues par son petit-fils, Gyseleers-Thys, pensionnaire de la ville de Malines. Les quatre médaillons, représentant *les quatre éléments*, furent achetés par l'abbaye de Saint-Adrien à Grammont. Un registre de ce monastère constate l'achat et mentionne que ces panneaux auraient été commandés à Van der Meulen par le roi d'Espagne; la livraison ne put se faire, parce que au cours de l'exécution du travail, les Pays-Bas passèrent sous la domination autrichienne. Outre ces quatre médaillons, l'achat comportait également un portrait du duc d'Anjou, plus tard Philippe V, et une garniture de cheminée avec ornements allégoriques. Un extrait de ce registre a été fait par C. Dansaert, vicaire, le 19 juin 1835, et signé par lui et plusieurs personnes, telles que le bourgmestre et le secrétaire communal de Grammont, le gouverneur Vilain XIV et d'autres.

En 1794, un moine de Saint-Adrien, nommé Schaufeleer, se concerta avec son abbé, Van Overmaet, pour mettre ces quatre médaillons en lieu sûr; on les oublia après la tourmente révolutionnaire. Quelques années plus tard, on les retira du grenier où on les avait cachés; ils passèrent dans les mains d'un brocanteur qui les vendit à De Rudder et Ducaju de Gand; ceux-ci les mirent en vente le 22 août 1851, à la salle Saint-Georges à Gand, par le ministère de Ferd. Verhulst; ils furent achetés par le comte Goethals.

BIBLIOGRAPHIE :

A. Van Lokeren. — Cadres sculptés par Laurent Van der Meulen. Dans le *Messager des Sciences et des Arts*. Année 1836.
Les splendeurs de l'Art en Belgique.
J. A. Chabannes. — Album des belges illustres. Bruxelles, 1849.
Herm. van Duyse. — Laurent Van der Meulen. Dans la *Biographie nationale*, t. XIV, col. 689-692.
Neeffs.— Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines, t. II, p. 219.

Planche LXXXI.

LA VIERGE MÈRE ET LE PÈRE ÉTERNEL (Cat. 1316).

Petit retable domestique en chêne (fig. 132). Hauteur : $1^{m}07$. *M. Franchomme, Bruxelles.*

La partie principale du petit retable domestique est formée de colonnes et pilastres soutenant un entablement; entre les deux colonnes à chapiteaux corinthiens, une Vierge debout tient de la main droite l'Enfant debout sur un socle; de part et d'autre, entre une colonne et un pilastre, un ange debout tient une torche en bronze doré.

Sur l'entablement, le Père Éternel plane, entouré de chérubins et de rayons, sous un dais fait d'une lourde étoffe que soulèvent deux anges placés de part et d'autre et analogues à ceux du registre inférieur.

Toute la composition porte sur une console à volutes; le petit retable est destiné à être suspendu en applique.

Le style exubérant des draperies ainsi que les attitudes des figures présentent des points de contact avec plusieurs compositions de Th. Verhaeghen, sculpteur malinois, né en 1701, mort en 1759. Quoiqu'il en soit, on peut présumer que ce petit retable est une œuvre du premier tiers du XVIIIe siècle.

DIEU LE PÈRE (Cat. 1319).

Haut-relief en buis (fig. 133). Hauteur : 0^{m}21. *M. Georges Querton, Bruxelles.*

D'un groupe de nuages que soutiennent trois têtes de chérubins ailés, sort le buste du Père Éternel ; la main droite s'abaisse, tandis que l'autre est levée ; le manteau soulevé par le vent encadre élégamment le buste.

Cette petite sculpture est taillée avec une minutie remarquable dans un morceau de buis auquel la patine du temps a donné un ton rouge-brun à la fois chaud et harmonieux.

Ce haut-relief date vraisemblablement du début du XVIIIe siècle.

Planche LXXXII. — LE CHRIST À LA COLONNE (Cat. 1327).

Statuette en ivoire (fig. 134). Hauteur : 0^{m}18. *M. G. van Overbeke, Bruxelles.*

Le Christ est debout presque entièrement nu ; la main droite est attachée à la colonne à la hauteur de la hanche. Le bras gauche, attaché au dessus de la tête, étire le corps. Un linge tombant à terre est retenu aux reins par la corde qui attache le Sauveur à la colonne.

Cette statuette est en ivoire ; le corps est bien modelé ; les caractères de l'œuvre sont ceux de l'école de Rubens. Il serait impossible de préciser davantage et d'émettre une hypothèse au sujet du nom du sculpteur.

LE CHRIST EN CROIX (Cat. 1304).

Bas-relief en terre-cuite (fig. 135). H. : 0^{m}575. *Musée royal de peint. et de sculpt. Bruxelles.*

Le Sauveur pend à la croix dans l'attitude classique des Christs de Rubens et de Van Dyck. Les analogies entre cette terre-cuite et l'ivoire figuré sur la même planche, (fig. 134) sont manifestes. Ces deux œuvres procèdent d'une même tendance ; elles sont l'expression d'une même école et peuvent être datées de la fin du XVIIe siècle ou du début du XVIIIe siècle.

Planche LXXXIII. — ANGE LUTRIN (Cat. 1293).

Statue en chêne (fig. 136) attribuée à Théodore Verhaegen. Hauteur : 1^{m}68. *Église de Ninove.*

Debout sur un socle, l'ange, aux ailes élégantes, lève vers le ciel un regard inspiré et tient des mains un livre ouvert sur lequel on lit : SOLI DEO HONOR ET GLORIA.

Une plaque en cuivre découpé est fixée sous le livre et sert de support à l'Antiphonaire ou au Missel qui y était placé.

Le socle est formé de trois volutes terminées par les animaux évangélistiques, le bœuf, l'aigle et le lion; l'ange symbolise le quatrième évangéliste.

La tradition attribue cette sculpture à Théodore Verhaegen, né à Malines, le 3 juin 1701 et y décédé le 25 juillet 1759; il fut l'élève de Boeckstuyns et était inscrit dans la gilde artistique de Malines. Il fit les chaires de vérité des églises Notre-Dame d'Hanswyck, Saint-Rombaut et Saint-Jean à Malines; on lui doit également deux autels ainsi que toute la décoration des nefs de l'église de Ninove, monument important de la sculpture flamande du XVIIIe siècle, exécuté en vertu d'un contrat du 9 avril 1736. La confiance dont cet artiste jouit auprès du clergé de Ninove et les œuvres nombreuses dont il fut chargé, paraissent corroborer la tradition qui le signale comme étant l'auteur du lutrin; on ne peut méconnaître l'étroite parentée d'allure, de style et de facture entre cet ange et les statues des célèbres confessionnaux.

Cependant cette tradition est condamnée par un texte formel du journal manuscrit des abbés de Ninove, conservé aux archives de l'Etat, à Gand. L'abbé Ferdinand De Moor, qui tint la crosse de 1685 à 1698, note en effet, à la date du 25 décembre 1695 : *Angelum subtus in pede repraesantantem quatuor animalia symbolica, sive Evangelistas, Antverpiae insigniter sculptum ad majorem Dei gloriam usumque cantorum poni curavi in medio chori.*

La description est trop précise pour laisser place au moindre doute; et il faut donc admettre que ce lutrin a été acquis à Anvers en 1695; peut-être a-t-il influencé les travaux exécutés plus tard par Verhaegen pour l'église de Ninove. Peut-être même est-il l'œuvre d'un des maîtres anversois de Verhaeghen.

Malgré son mérite, l'ange-lutrin fut remplacé dans le chœur, en 1735, par un lutrin de marbre, qui se trouve encore dans l'église. Remisé dans les combles de l'église, l'œuvre de 1695 ne réintégra le chœur que vers 1870.

BIBLIOGRAPHIE :

E. Soens. — De Kerk van Ninove en haar mobilier. Annales de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, t. VIII, 1907-08.

Cte Th. de Limburg-Stirum, dans le Messager des Sciences historiques. Année 1874, p. 80.

Wurzbach (A. von). — Niederländisches Künstler-Lexikon, t. II.

PLANCHE LXXXIV.

LA GUERRE COURONNANT LA PAIX (Cat. 1273).

Groupe en marbre blanc (fig. 137) par J. C. de Cock. H. : 0^m95 sur une base de $0^m49 \times 0^m31$.

M. Arthur Verhaegen, Gand.

Ce groupe est composé de deux enfants : une fillette agenouillée, représentant la Paix, porte des fleurs ; à côté d'elle, un jeune garçon debout symbolise la Guerre ; sa tête porte le casque ; une peau de bête ceint les reins et se trouve rejetée sur l'épaule ; il foule aux pieds une torche et des armes, et pose une couronne sur la tête de la petite fille. Sur la plinthe servant de socle, on lit par devant : *Finis Belli Coronat Pacem ;* sur le côté dextre : *Joes Claud De Cock inv. fec. 1710.*

M. Paul Verhaegen estime judicieusement que ce groupe fut exécuté par l'artiste pour commémorer les préliminaires de paix, conclus en 1710, à Geertruidenberg, entre Louis XIV et les États-Généraux de Hollande, et par lesquels prirent fin les guerres désastreuses qui, pendant longtemps, avaient ravagé les Pays-Bas.

Enfoui probablement lors des troubles de la fin du XVIIIe siècle, ce groupe fut découvert au début du XIXe siècle, par un laboureur, sur le territoire de la commune de Haecht, dans une propriété de la famille Verhaegen.

L'auteur de cette œuvre est Jean Claude de Cock, né à Anvers, probablement en 1668, et mort dans la même ville en 1735 ou 1736; il se forma dans l'atelier de Pierre Verbruggen le vieux; c'est au cours de cette période qu'il obtint en 1682-83, son admission dans la Gilde Saint Luc; la maîtrise lui fut accordée en 1688-89. Il eut de nombreux élèves, parmi lesquels le malinois Théodore Verhaegen. Parmi ses œuvres conservées, on doit citer : le saint Bruno de l'église Saint-Jacques à Anvers, les statues de sainte Marie Madeleine, de saint Marc et de saint Luc au Calvaire de l'église Saint-Paul (ancien couvent des Dominicains), les stalles faites pour l'église de Corsendonck et transportées en 1784 à l'église Saint-Pierre de Turnhout, plusieurs monuments commémoratifs, des bustes notamment celui de Balth. Moretus III. On conserve des dessins de J. C. de Cock; il fut également poète, ainsi qu'il ressort d'un travail de M. Fern. Donnet.

BIBLIOGRAPHIE :

Biographie nationale, t. IV, col. 885.
P. Verhaegen. — Un groupe en marbre du sculpteur de Cock 1710. (Annales Soc. Arch. Bruxelles XII).
Wurzbach (A. von). — Niederländisches Künstler-Lexikon, t. I, p. 304.
Fern. Donnet. — Une œuvre intime du sculpteur J. C. de Cock. (Annales Académie Roy. Arch. de Belgique, 1913),
Emm. Neeffs. — Hist. de la peinture et de la sculpture à Malines.
Henry Rousseau. — La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles. Collection des grands artistes des Pays-Bas. Bruxelles, 1911.
Chev. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, 1895.

Planche LXXXV.

SAINT JOSEPH ET L'ENFANT JÉSUS (Cat. 1286).

Groupe en marbre blanc (fig. 138) par Laurent Delvaux.

Hauteur : 1m45; Largeur du socle : 0m62. *Église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, Bruxelles.*

Saint Joseph est représenté debout, tenant le lys symbolique dans la main droite; il abaisse la tête vers l'Enfant qu'il tient de la main gauche. Sur une robe descendant jusqu'aux chevilles, est jeté un manteau aux plis tourmentés; la nudité de l'Enfant est partiellement cachée par un morceau d'étoffe noué sur la poitrine.

L'œuvre est signée : *L. Delvaux invenit et fecit.* On y retrouve la même conception des vêtements, de formes de plis et la même allure générale des types que l'on constate dans les autres œuvres de Laurent Delvaux, notamment à l'église Sainte-Gertrude de Nivelles.

On connaît les conditions du contrat, passé le 22 septembre 1747, entre l'artiste et Dom Anselme de Prestere, receveur de l'abbaye d'Affligham, agissant au nom du

prévôt Dom Raoul Crucken : Laurent Delvaux s'engageait à fournir le groupe de saint Joseph et l'Enfant Jésus, avant la fin de mai 1748, pour la somme de 1500 florins d'argent courant. L'œuvre fut placée, en décembre de cette année, dans la chapelle du transept nord de l'église abbatiale d'Afflighem, d'où elle fut transférée à l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg à Bruxelles.

M. Alfred Fiévet, à Bruxelles, possède la même composition, exécutée par Delvaux en terre-cuite (Hauteur : 0m50) ; c'était probablement la maquette du groupe d'Afflighem.

Laurent Delvaux naquit à Gand en 1696 ; il mourut en 1778 à Nivelles, où il passa la majeure partie de sa vie. On a contesté l'origine gantoise de l'artiste, mais l'examen des documents ne laisse guère place au doute; cette opinion est partagée par M. Georges Willame, dans son étude très documentée sur le sculpteur dont s'enorgueillit Nivelles.

Reçut-il les premières leçons de J. B. Van Helderberghe (1651-1734), sculpteur anversois installé à Gand? La question est controversée. A dix-huit ans, Delvaux entra à l'atelier de Pierre Plumier, à Bruxelles. En 1717, il alla à Londres, où il eut du succès et fit notamment le mausolée du duc de Buckingham pour l'église de Westminster. Son séjour en Italie se prolongea de 1718 à 1732. A son retour, il fut nommé sculpteur de la Cour, le 18 janvier 1733; l'année suivante il s'installa à Nivelles et termina sa carrière dans « la petite ville close », où il exécuta la majeure partie de ses œuvres.

Le Saint-Joseph de Saint-Jacques-sur-Caudenberg fut exécuté trois ans après la chaire de vérité de Saint-Bavon à Gand, terminée en 1745 ; la chaire de Nivelles, dont le sujet est *Élie dans le désert*, fut exécutée entre 1739 et 1749.

Cette double constatation permet de conclure que le Saint-Joseph appartient à la période la plus féconde peut-être de la carrière de Laurent Delvaux.

BIBLIOGRAPHIE :

Biographie Nationale, t. V, col. 598 (Notice par Edm. De Busscher).
Chev. E. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, 1895.
H. Rousseau. — La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles. Collection des grands artistes des Pays-Bas. Bruxelles, 1911.
Georges Willame. — Laurent Delvaux. Bruxelles, 1914.

Planche LXXXVI. — SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE (Cat. 1300).

Statuette en terre-cuite (fig. 139). Hauteur : 0m41. *M. l'abbé Ferrant, Harlebeke.*

Saint Jean est représenté debout ; le regard est tourné vers le ciel ; la main droite tient la plume sur un parchemin porté par la main gauche. Le corps est drapé dans un manteau ramené sous le coude gauche ; aux pieds de l'évangéliste, l'aigle symbolique.

La statuette, d'un galbe élégant, est de provenance inconnue. On peut toutefois la rapprocher des œuvres de L. Delvaux, notamment de quelques-uns de ses apôtres. Les preuves font défaut pour lui attribuer le Saint-Jean ; mais on peut présumer que l'auteur de cette statuette a subi les mêmes influences que Delvaux, et que dès lors l'œuvre date de la première moitié, voire même du milieu du XVIIIe siècle.

On a également attribué (sans preuves toutefois) le Saint-Jean à Théodore Verhaegen de Malines, qui fut le contemporain de L. Delvaux. Rien d'étonnant dès lors qu'habitant la

même région et formés tous deux dans l'atelier de Plumier, ils aient produit des œuvres caractérisées par les mêmes tendances.

La matière (terre-cuite) dont est faite la statuette, permettrait de supposer que l'on se trouve en présence d'une maquette, si le modelé n'était pas aussi poussé. Toutefois, cette considération n'est pas absolument concluante ; et l'on peut espérer qu'on découvrira un jour la statue dont cette terre-cuite serait le projet.

CHARLES DE LORRAINE (Cat. 1274).

Maquette en terre-cuite (fig. 140) par L. Delvaux. H. : $0^{m}38$. *Mme Jules Morren, Bruxelles.*

Charles de Lorraine fut le protecteur de Laurent Delvaux et le nomma en 1750 son sculpteur en titre; il lui passa de nombreuses commandes. Aussi quand le Magistrat de Bruxelles et les États de Brabant décidèrent, en 1769, d'ériger une statue en bronze du prince, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de sa régence, on voulut confier l'exécution à l'artiste qui jouissait de la faveur princière.

Laurent Delvaux refusa de livrer le bronze ; il ne consentit qu'à exécuter le modèle ; il en fit même plusieurs : statues équestres et en pied. Celle qui est reproduite ici est signée L. D. ; Charles de Lorraine y est représenté en costume d'empereur romain ; la tête porte la couronne de laurier ; la main gauche repose sur la garde de l'épée; la droite tient un rouleau; un manteau agrafé sur l'épaule droite retombe par derrière.

D'après Louis Hymans, la statue décorant actuellement la place du Musée à Bruxelles aurait été exécutée par Verschaffelt, sculpteur gantois établi à la Cour de Mannheim.

BIBLIOGRAPHIE :

Même bibliographie que pour la planche LXXXV.
L. Hymans. — Bruxelles à travers les âges, t. I, pag. 268.

Planche LXXXVII.

ENFANT TENANT UN MIROIR ET UN SERPENT (Cat. 1278).

Maquette en terre-cuite (fig. 141) par Laurent Delvaux. Hauteur : $0^{m}28$.

Mme Jules Morren, Bruxelles.

GROUPE D'AMOURS (Cat. 1277).

Maquette en terre-cuite (fig. 142) par Laurent Delvaux.

M. G. van Overbeke, Bruxelles.

ENFANT TENANT UN FAISCEAU ET UNE EPÉE (Cat. 1276).

Maquette en terre-cuite (fig. 143) par Laurent Delvaux (signée L. D.). Hauteur : $0^{m}28$.

Mme Jules Morren, Bruxelles.

Laurent Delvaux exécuta de nombreux groupes décoratifs; d'après M. Willame, c'est en Angleterre qu'il commença à sculpter ses enfants dont il reprit souvent le thème au cours de sa carrière. Il les fit à la manière classique : joufflus, dodus, sans personnalité, mais gracieux et naturels. Suivant les circonstances ou leur destination, il mettait, entre leurs mains, des emblèmes pacifiques, guerriers, agricoles, mythologiques ou autres. La plupart des maquettes sont signées ; celles qui ne le sont pas, peuvent être identifiées par les similitudes d'attitude et de technique. Elles ne sont pas datées ; on ne peut dès lors leur assigner une date plus précise que les limites de la carrière de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE :

Voir planche LXXXV.

PLANCHE LXXXVIII. — DEUX AMOURS ASSIS (Cat. 1332 et 1333).

Statuettes en terre-cuite (fig. 144 et 145). Hauteur : $0^{m}29$ avec socle.

Collection Van den Corput, Bruxelles.

Ces deux marmots joufflus et dodus sont intéressants à comparer avec ceux de Laurent Delvaux (pl. LXXXVII). Les uns et les autres sont contemporains ; l'inspiration et la technique se ressemblent. Il suffit de comparer les attaches des membres, le modelé des chairs; toutefois la technique des chevelures est différente.

Les deux statuettes de cette planche faisaient probablement partie d'un ensemble décoratif; peut-être n'étaient-elles que des maquettes destinées à une exécution en plus grande dimension et en matière riche, bronze ou marbre. Les socles ne sont pas originaux ; ils servent actuellement de support de fortune à ces deux jolis amours.

PLANCHE LXXXIX. — LE CHRIST PLEURÉ. L'ADORATION DES BERGERS (Cat. 1321 et 1322).

Deux bas-reliefs (esquisses) en terre de pipe (fig. 146 et 147). Hauteur : $0^{m}22$; largeur : $0^{m}55$.

M. Aloïs De Beule, Gand.

Devant le tombeau, d'où s'épend une draperie tenue par un angelot, le corps du Christ est étendu ; le haut du buste repose contre le genou gauche de la Vierge agenouillée sur la jambe droite ; sa main gauche soulève le linceul, tandis que la droite soutient l'épaule droite de son Fils. Aux extrémités du tombeau, d'une part une figure accroupie, enveloppée dans un manteau, de l'autre un angelot tenant la couronne d'épines.

A ce groupe du *Christ pleuré*, s'apparente l'autre, l'*Adoration des bergers:* l'Enfant-Dieu occupe le centre; à sa droite, la Vierge soulève la draperie sur laquelle le nouveau-né est assis; derrière elle, saint Joseph; à gauche de l'Enfant, des bergers agenouillés.

Ces deux compositions sont des esquisses pour bas-reliefs, projets faits de premier jet et non sans habileté. D'aucuns les attribuent à Jean Englebert Pompe, fils du sculpteur Walter Pompe, originaire de Lidt dans le Brabant septentrional, mais fixé à Anvers, où il mourut le 7 février 1777. Jean Englebert naquit à Anvers en 1744 et y mourut le 1^{r} novembre 1810. On lui reconnaît une grande facilité de travail; il maniait l'ébauchoir avec habileté et modelait avec une facilité surprenante. Il collabora souvent avec son père pour des travaux importants, notamment les statues de l'hôtel de ville de Middelbourg; il excellait dans les petits bas-reliefs pieux ou mythologiques.

Rien ne permet cependant d'affirmer que ces deux maquettes en terre de pipe soient l'œuvre d'Englebert Pompe; l'attribution n'est qu'une hypothèse. Peut-être pourrait-on songer également à P. Verschaffelt.

BIBLIOGRAPHIE :

Chev. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges, p. 608.
Wurzbach (A. von). — Niederländisches Künstler-Lexikon, t. II, p. 339.

Planche XC. — UN FLEUVE (Cat. 1287).

Maquette en terre-cuite (fig. 148) par J. F. van Geel. Hauteur : 0^{m}33.

Mme de Savoye, Bruxelles.

Le Fleuve est représenté à la façon classique : un homme nu, à chevelure et barbe longues, assis sur un tertre orné de quelques plantes, tient dans ses mains et à son côté droit une urne dont il déverse le contenu; à ses pieds une rame.

Cette esquisse fut réalisée en une statue que possède le Musée de Bruxelles. Elle est l'œuvre de Jean-François van Geel, sculpteur, né à Malines le 17 septembre 1756, mort à Anvers le 20 janvier 1830, élève de Pieter Valcke, qui fut lui-même élève de Théodore Verhaegen. En 1784, il professa à l'Académie et fut le sculpteur en titre du cardinal Jean Henri de Malines. En 1787, il devint professeur à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Il exécuta trois statues d'apôtres pour l'église Notre-Dame à Malines, les chaires de vérité de l'église d'Eppeghem et de Saint-André d'Anvers, un groupe (*Borée et Orithyia),* appartenant au Musée d'Anvers, etc..

La chaire de vérité de la cathédrale Saint-Rombaut de Malines, achevée en 1723 par Vervoort, J. F. Boeckstuyns et Théodore Verhaegen pour le prieuré des Norbertines de Leliendael, fut appropriée par van Geel, en 1809, pour l'église métropolitaine; il le fit avec discrétion et sans altérer le caractère de l'œuvre.

Van Geel fit également, en 1813, un ange tenant un médaillon avec le buste du défunt, pour le mausolée du cardinal Thomas-Philippe d'Alsace, à la cathédrale Saint-Rombaut de Malines.

BIBLIOGRAPHIE :

Chev. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, 1895.
Emm. NeeJs. — Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines.
Wurzbach (A. von). — Niederländisches Künstler-Lexikon, t. I, p. 569.

L'ESCAUT. Projet de fontaine pour l'Hôtel de Ville de Bruxelles (Cat. 1247).

Maquette en terre-cuite (fig. 149) par P. D. Plumier. Hauteur : 0^m17 ; Largeur : 0^m365.

Mme de Savoye, Bruxelles.

L'Escaut est figuré par un homme nu, à longue barbe, étendu à terre, appuyé sur le coude gauche, la main gauche reposant sur un vase d'où l'eau s'écoule.

Cette maquette en terre-cuite est le projet de la fontaine placée en 1715 à l'hôtel de ville de Bruxelles; elle est l'œuvre de Pierre-Denis Plumier, né à Anvers probablement le 4 mars 1688 et décédé à Londres en 1721. Il fut l'élève de Louis Willemsens (1630-1702) et de l'Académie des Beaux-Arts de Paris; il travailla à Bruxelles à partir de 1713 et ensuite à Londres où il mourut trois mois plus tard. Laurent Delvaux et Théodore Verhaegen furent ses élèves.

Il venait d'exécuter à Bruxelles en 1714, le buste du conseiller Wynants, quand il proposa d'exécuter les deux statues qui devaient orner les fontaines prévues pour la décoration de la cour de l'hôtel de ville par l'architecte Jean-André Agneessens. Il reçut la commande de l'Escaut, tandis que la Senne fut confiée à Jean de Kinder.

Il fit encore à Bruxelles la chaire de vérité de Notre-Dame-de-la-Chapelle et le monument commémoratif de Philippe Spinola dans la même église.

BIBLIOGRAPHIE :

Wurzbach (A. von). — Niederländisches Künstler-Lexikon, t. II, p. 335.
Henry Rousseau. — La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles. Collection des grands artistes des Pays-Bas, Bruxelles, 1911.
Emm. Neeffs. — Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines.
Chev. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, 1895, p. 495.

PLANCHE XCI. — FIGURE ALLÉGORIQUE (Cat. 1288).

Maquette en terre-cuite (fig. 150), par G. Godecharle. Hauteur : 0^m27.

L'ÉGLISE (Cat. 1289).

Maquette en terre-cuite (fig. 151), par G. Godecharle. Hauteur : 0^m28.

Musée communal, Bruxelles.

La signification de la figure allégorique est assez vague ; un élégant berger dispose des guirlandes de fleurs sur un modeste monument reposant sur un bloc de pierre ; sur l'une des faces de ce dernier sont sculptées une houlette et une flûte de Pan. Debout sur la pierre, un chien regarde le berger ; sans doute symbolise-t-il la fidélité.

L'Église avait pour complément, à « l'Art Ancien », la figure de la Synagogue ; ces deux figurines symbolisent l'Ancien et le Nouveau Testament, suivant une tradition iconogra-

phique du haut moyen-âge ; toutefois, l'artiste s'en est écarté, en ne plaçant pas dans la main de l'Église, un bâton crucifère auquel pend un drapelet; on ne rencontrait pas non plus, à cette époque reculée, le vase avec fumée d'encens que le sculpteur a cru pouvoir placer au pied de cette figure.

Ces deux maquettes ont été exécutées, à grande dimension, pour l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg, à Bruxelles.

Les deux statuettes (fig. 150 et 151) signées et datées (1799) sont l'œuvre de Gille Lambert Godecharle, né à Bruxelles en 1751 et y décédé en 1835; il appartenait à une famille d'artistes, dont plusieurs membres étaient musiciens; son père dirigeait avec distinction la maîtrise de l'église Saint-Nicolas à Bruxelles. Après avoir reçu les premières leçons de dessin de Dansaert, lié d'amitié avec les parents de Godecharle, celui-ci sollicita et obtint son admission dans l'atelier de Laurent Delvaux; l'élève fit des progrès rapides et devint collaborateur de son maître pour plusieurs travaux.

Des économies péniblement réalisées et le secours du prince Charles de Lorraine permirent à Godecharle de partir pour l'étranger, à Paris d'abord, ensuite à Rome. Dans cette ville, il remporta le premier prix de sculpture à l'école du Capitole. En 1785, Godecharle se rendit en Allemagne où il devint pensionnaire de Frédéric II ; après un court séjour à Londres, il rentra en Belgique, où il fut nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. On lui doit, entr'autres travaux, le fronton du Palais de la Nation, celui du Palais de Laeken, de nombreuses sculptures dans le salon de ce château royal; il exécuta beaucoup de bustes ainsi que des statues, la plupart allégoriques, dispersées de divers côtés, notamment au parc de Bruxelles et dans les jardins du château de Wespelaer.

Ce fut un sculpteur fécond, d'inspiration classique tempérée par une élégance native; formé par l'étude des chefs-d'œuvre de Rome, il resta fidèle à cet idéal, tout en imprimant à ses ouvrages des qualités de charme très attrayantes.

BIBLIOGRAPHIE :

Chev. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, 1895, p. 616.
Biographie nationale, t. VII, col. 834 (notice de Félix Stappaerts).

Planches XCII et XCIII. — FORMES OU BANCS DE STALLES A QUATRE SIÈGES (Cat. 562-563).

Meubles en chêne sculpté (fig. 152 et 153). Hauteur : $1^{m}10$; Largeur : $2^{m}65$.

M. Eug. van Herck, Anvers.

Chacun des deux bancs ou *formes,* reproduits sur les planches 92 et 93, comprend quatre stalles. Les sièges mobiles, à miséricordes sculptées, sont séparés par des entreclos décorés sur les parties antérieures verticales de colonnettes prismatiques avec bases et chapiteaux ; elles sont reliées entr'elles par une forte nervure dont l'amortissement, contre la base de la colonnette supérieure, est orné d'un personnage accroupi. Le bas des entreclos, dont le dessus forme accoudoir en forme de spatule, porte un fenestrage trilobé accosté de deux écoinçons feuillagés. Un fenestrage plus compliqué décore la face extérieure des *jouées* terminales ou entreclos extrêmes, surmontées de groupes d'animaux grotesques. Dans ceux-ci se retrouvent les tendances si caractéristiques des huchiers ou *screenwerkers* flamands du

XVe siècle, dont le ciseau verveux et très libre n'hésitait pas à orner de la façon la plus inattendue des meubles religieux.

Parmi les sujets des miséricordes, il faut remarquer (fig. 152, pl. XCII) la scène du mourant en proie aux attaques du démon, que le confesseur essaye de repousser par ses prières, et (fig. 153, pl. XCIII) les scènes de distributions d'aumônes par des personnages en vêtements religieux.

D'après les renseignements fournis par le propriétaire, ces stalles proviendraient d'une église de la région anversoise. Leur exécution est très solide, mais assez grossière. Elles datent probablement du milieu du XVe siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

E. Molinier. — Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, t. III (Les meubles du Moyen-âge et de la Renaissance), pp. 43-45.

Chan. Reusens. — Éléments d'archéologie chrétienne, Louvain, 1886, t. II, pp. 240 et suiv.

PLANCHE XCIV. — TABLE À PLATEAU MOBILE (Cat. 1822).

Meuble en chêne (fig. 154). Hauteur : 0^m^80. *Hôpital d'Alost.*

La photographie de l'objet a été prise de manière à montrer la façon ingénieuse dont le plateau peut basculer sur le pied et être placé en plan incliné. La base, d'une construction élégante dans sa simplicité avec ses panneaux à trilobes ajourés, est parfaitement conçue et ordonnée au point de vue de la stabilité. Le plateau a été renouvelé; mais le pied est original et constitue un échantillon rarissime de l'ameublement domestique au XVe siècle. Les intérieurs des peintres et miniaturistes flamands de cette époque nous donnent la représentation de meubles semblables, notamment dans l'Annonciation attribuée au maître de Flémalle et acquise par les Amis des Musées de Bruxelles pour le Musée royal de peinture et sculpture de cette ville. La silhouette du pied de la table est pareille à celle de la figure 154.

BIBLIOGRAPHIE :

J. Roegiers. — Het Hospitaal van Onze Lieve Vrouw te Aalst, t. I (Aalst, 1902), p. 15 et planche (l'auteur date la table du XVIe siècle, ce qui nous paraît erroné).

DEUX PRIE-DIEU OU LECTRINS (Cat. 1758-59).

Meubles en chêne sculpté (fig. 155). Hauteur : 0^m^62. *Hospice de la Poterie, Bruges.*

Malgré leur sobriété, ces deux petits meubles sont des échantillons typiques autant que rares des jolis prie-Dieu en usage en Flandre au XVe siècle. Ils témoignent du souci décoratif qu'apportaient nos huchiers dans leurs moindres compositions, ainsi que de l'habileté de leur ciseau traçant avec souplesse et élégance les inscriptions *Jhesus* et *Maria*, ou fouillant un écoinçon pour y sculpter un ornement floral. On remarquera que ces prie-Dieu peuvent servir également de siège.

De date immémoriale ils sont conservés à l'hospice brugeois de la Poterie, pour lequel ils ont vraisemblablement été confectionnés. Celui marqué *Jhesus* est reproduit dans le *Recueil de Modèles artistiques du moyen-âge* (*Menuiserie et serrurerie de meubles*), de A. van Assche et J. Helbig (Gand, 1882), pl. XXXVI, et dans *J. J. Van Ysendyck, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas*, 3e série, sièges, pl. I.

Dans son *Dictionnaire de l'ameublement* (T. III, col. 328, fig. 245), H. Havard le donne également en le qualifiant de *lectrin*, ou petit lutrin, et en indiquant le grand Béguinage de Gand comme provenance.

Planche XCV.

COFFRE DE CORPORATION À PANNEAUX ORNÉS (Cat. 2418).

Meuble en chêne (fig. 156). Hauteur : 0m65 ; largeur : 1m21 ; profondeur : 0m55.

Musée des arts industriels et décoratifs, Gand.

On sait l'importance des coffres au moyen-âge, où l'incertitude des temps rendait le mobilier essentiellement nomade ; les demeures en étaient remplies, peut-être en vue d'un départ précipité. Mais on s'ingéniait à leur donner une apparence soignée, afin qu'ils concourent à l'aspect décoratif des chambres où ils étaient déposés, et où ils servaient à la fois de sièges et d'armoires.

Certains *coffretiers* ou *coefermakers* sont restés célèbres, notamment ceux de Charles-Quint : Nicolas Gilbert, François Lampens, Jan van Nevele, etc. On connaît moins ceux de l'époque bourguignonne, dont plusieurs produits ont été exposés à « L'Art Ancien dans les Flandres », tel ce beau coffre, aux panneaux décorés de rinceaux et d'entrelacs, finement taillé à même le chêne. Il provient de la collection Edmond Van der Straeten à Audenaerde, dispersée aux enchères il y a quelques années.

BIBLIOGRAPHIE :

H. Havard. — Dictionnaire de mobilier (Vo Coffre).
A. Heins. — Les coffres et les coffrets, Gand, 1910.

COFFRE À FACE DÉCORÉE DE FENESTRAGES (Cat. 2416).

Meuble en chêne (fig. 157). Hauteur : 0m70; largeur : 0m70; profondeur : 0m63.

M. Amédée Prouvost, Roubaix.

Originaire de la région de Corbie, suivant son propriétaire, ce coffre picard offre des similitudes frappantes avec ses congénères authentiquement flamands. Ses fenestrages à arcatures et rosaces décorées de flammes s'apparentent à ceux du coffre du musée du Steen (planche XCVI, fig. 159).

Comme la plupart de ces meubles, ce coffre, très richement décoré sur sa face principale, est d'une simplicité extrême sur les autres faces.

Planche XCVI.

COFFRE À PANNEAUX DÉCORÉS D'ARMOIRIES (Cat. 2419).

Meuble en chêne (fig. 158). Hauteur : $0^{m}83$; largeur : $1^{m}65$; prof. $0^{m}70$. *Hôpital d'Alost.*

Ce beau spécimen de l'art des coffretiers flamands de la fin de l'époque bourguignonne est orné, sur la face antérieure, de quatre panneaux armoriés. On y reconnaît aisément, de dextre à senestre, la Papauté avec la tiare et les clefs de saint Pierre, l'Empire avec l'aigle, le briquet de la maison de Bourgogne et les trois fleurs de lys de France. Ces décors armoriés sont inscrits dans des arcatures en accolade surmontées d'un fenestrage et d'une frise ; sous la serrure, un élégant fenestrage surmonté d'un petit écu à fleur de lys. Les panneaux armoriés sont séparés par des panneaux verticaux décorés de flammes.

La coïncidence des armoiries paraît indiquer le règne de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne (1477-1482), époque de grande prospérité pour l'hôpital d'Alost.

BIBLIOGRAPHIE :

J. Roegiers. — Het hospitaal van Onze Lieve Vrouw te Aalst, t. I (Alost, 1912), p. 11 et planche.

COFFRE DÉCORÉ DE PANNEAUX À FENESTRAGES (Cat. 2415.)

Meuble en chêne (fig. 159). Hauteur : $0^{m}725$; largeur : $1^{m}68$; prof. : $0^{m}725$.

Musée du Steen, à Anvers.

Comme le coffre précédent (fig. 158), celui-ci est décoré de quatre grands panneaux séparés par trois plus étroits. Le principe du décor est le fenestrage inscrit sous un arc en accolade, avec feuillages émergeant de l'extrados ; les rosaces sont faites de flammes compliquées contournant des roses quadrilobées.

J. J. Van Ysendyck a reproduit dans ses *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas* (2e série, Sculptures, p. 16) ce modèle vraiment typique et admirable du coffre bourguignon avec ses fenestrages compliqués si habilement taillés, et d'un effet décoratif si réussi. Au Musée d'archéologie de Gand se rencontrent deux types analogues, provenant de l'hôpital de la Byloke.

BIBLIOGRAPHIE :

A. Heins. — Les coffres et les coffrets. Gand, 1910, p. 35.

Planche XCVII. — COFFRE DE LA CORPORATION DES CHAUDRONNIERS (Cat. 195).

Meuble en chêne (fig. 160). *Musée de Tournai.*

A côté des grands coffres ou bahuts figurés sur les planches XCV et XCVI, il en est d'autres de dimension plus restreinte, mais dont le principe décoratif se rapproche des premiers et qu'il faut attribuer, comme ceux-ci, à l'art des coffretiers flamands du XVe siècle.

Le coffret (fig. 160), étroitement apparenté à celui de la figure 162, est orné d'un décor à fenestrages sur lequel sont appliqués deux écus couronnés portant, l'un les trois lys de France, l'autre le briquet de Bourgogne ; au centre, sous la serrure, un vase d'où s'échappent des tiges de fleurs de lys, motif décoratif fréquemment employé par les coffretiers.

COFFRET PORTATIF À FACE DÉCORÉE DE FENESTRAGES (Cat. 1344).

Meuble en chêne (fig. 161). *M. J. Moens, Lede.*

Ce coffret muni d'une serrure disproportionnée est décoré, au rang inférieur, de neuf fenestrages à deux lumières sous arc en accolade ; les trois rangs supérieurs sont formés de quadrilobes chevauchant, inscrits dans des formes en accolades.

Par ses petites dimensions, ce petit meuble paraît destiné à un usage domestique, peut-être à la conservation d'archives ou d'orfèvreries de famille.

COFFRET À DÉCORATION HÉRALDIQUE (Cat. 1175bis).

Meuble en chêne (fig. 162). *Musée d'Art industriel et d'Archéologie, Courtrai.*

Ce coffret dont la face porte une ornementation pareille, ou peut s'en faut, à celle de la figure 160, présente cette particularité que son couvercle est bombé et que les panneaux latéraux sont décorés chacun d'une rose entourée de flammes, le tout inscrit dans un rectangle.

BIBLIOGRAPHIE :

Arm. Heins. — Les coffres et les coffrets. Gand, 1910, pl. 29.

PLANCHE XCVIII. — ARMOIRE DE BÉGUINE (Cat. 564).

Meuble en chêne verni (fig. 163). Largeur : 0^m84 ; hauteur : 1^m46 ; profondeur : 0^m47.

M. Arthur Verhaegen, Gand.

Cette armoire à provisions est de provenance certaine et se trouvait jadis au Grand Béguinage de Gand, dédié à sainte Élisabeth, avant que celui-ci eut été transféré sur le territoire de Mont-Saint-Amand. En souvenir de la construction du Nouveau Béguinage (1872-1873), M. Arthur Verhaegen, qui eut la direction générale de l'entreprise, reçut de la grande dame cet intéressant meuble, qui a peut-être subi quelque restauration, mais dont les éléments décoratifs sont originaux, notamment les quatre délicates rosaces et les deux panneaux ornés d'une vigne chargée de raisins ; dans le panneau supérieur, au centre de pampres entrelacés, se voit le monogramme du Christ (JHS).

Les deux petits reliquaires visibles sur l'armoire, appartiennent à l'église d'Elseghem (Cat. 502 et 503).

BIBLIOGRAPHIE :

Revue de l'art Chrétien, 1883, p. 225, pl. VI.
A. Heins. — Les coffres et les coffrets. Gand, 1910, fig. 51.

COFFRE À MONOGRAMMES RELIGIEUX (Cat. 2417).

Meuble en chêne (fig. 164). Largeur : $0^{m}865$; hauteur : $0^{m}37$; profondeur : $0^{m}42$.

Musée d'Audenaerde.

Le devant du coffre est décoré de deux grands panneaux de fenestrages de style flamboyant, séparés par un troisième panneau de moindre dimension, mais de même allure décorative : les lignes sont contournées et compliquées à l'excès ; la serrure du coffre couvre la partie supérieure du panneau central. Au centre des deux panneaux majeurs, on a placé les monogrammes du Christ (JHS) et de la Vierge (MA) dans des cercles surmontés d'une couronne.

Les caractères de la décoration ne permettent pas de fixer la sculpture de ce coffre à une date antérieure au dernier tiers du XVe siècle.

Planche XCIX. — CABINET EN ÉBÈNE, AVEC APPLIQUES EN IVOIRE, ORNEMENTS ET STATUETTES EN BRONZE, BUSTES EN IVOIRE ET CAMÉES (Cat. 412).

Meuble à décor incrusté (fig. 165). Haut. du cabinet : $1^{m}19$. Haut. avec le pied : $1^{m}96$.

M. l'abbé Ernest Van In, Bruxelles.

Ce meuble nous fournit un exemple caractéristique de l'ornementation compliquée à l'excès du « cabinet » au début du XVIIe siècle. Les meubles compliqués et multicolores de la Renaissance italienne exercèrent une influence sur les amateurs de la plupart des pays européens. Pour ces clients épris de luxe et de clinquant, les menuisiers durent s'adjoindre comme collaborateurs les sculpteurs, les graveurs, les orfèvres, et imaginer des raffinements témoignant de plus d'ingéniosité que de bon goût.

La vogue des cabinets sévit dans les Pays-Bas comme en France et en Allemagne, et le renom de leurs auteurs était si bien établi que lorsque, en 1608, Henri IV établit dans les galeries du Louvre des ateliers nationaux d'arts décoratifs, en faisant venir de partout les spécialistes les plus réputés, ce fut un flamand qu'il choisit « comme faiseur de cabinets ».

Il nous paraît inutile de décrire par le détail l'extraordinaire travail d'ébénisterie que représente le cabinet à seize tiroirs ici reproduit, et d'insister sur la profusion surabondante de ses ornements : lourds festons en bronze doré, appliques en ivoire et en pierre fine, statuettes en bronze, etc. Le caractère religieux de certains motifs ne contredit pas l'origine traditionnelle du meuble ; celui-ci aurait été donné à son confesseur par l'archiduchesse Isabelle, qui présida, de 1598 à 1633, aux destinées des provinces espagnoles des Pays-Bas.

Aucun document, à notre connaissance, ne confirme cependant l'hypothèse. Rien ne permet non plus d'assigner au meuble une provenance précise, et d'en faire honneur à un atelier de Bruxelles, d'Anvers ou d'une autre de nos grandes villes. Suivant de Champeaux, Anvers aurait été le principal centre de fabrication de cabinets à l'époque des archiducs. Le pied est moderne.

BIBLIOGRAPHIE :

Em. Molinier. — Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, t. II (chap. II : le Cabinet).
Alfred de Champeaux. — Le Meuble, t. II, p. 29.

PLANCHE C. — PORTE AUX ARMES DE COURTRAI (Cat. 1633).

Vantail en chêne (fig. 166). Hauteur : 2m30. *Musée d'art industriel et d'archéologie, Courtrai.*

Cette porte, ou plus exactement ce vantail en chêne sculpté provient de l'hôtel de ville de Courtrai et date évidemment de la première moitié du XVIIe siècle. Son ornementation est recherchée mais atteste, chez l'artisan qui la conçut et la réalisa, plus d'imagination que de maîtrise réelle ; sa formule générale semble assez lourde et d'allure prétentieuse.

Un motif représentant un oiseau agaçant un lion décore le centre du panneau à moulures géométriques, et que surmonte un tympan, où deux génies, les ailes éployées, tiennent l'écusson aux armes de Courtrai : d'argent au chevron de gueules, à la bordure engrêlée du même.

PORTE AVEC PANNEAUX DÉCORÉS (Cat. 1632).

Vantail en chêne sculpté (fig. 167) : Bacchus et Cérès. — Hauteur : 2m20.

Baron G. van de Werve et de Schilde, Anvers.

Chacun des deux panneaux du vantail en chêne est décoré d'un médaillon à redans moulurés, au centre duquel se trouve un sujet sculpté ; au dessus, Bacchus ; en dessous, Cérès. Le choix de ces divinités fut sans doute déterminé par la destination du vantail qui devait fermer vraisemblablement une porte de salle à manger, dans quelque maison patricienne anversoise du XVIIe siècle.

PLANCHE CI.

BUFFET À UN CORPS, DIT RIBBANK (?) (Cat. 1654).

Meuble en chêne et noyer (fig. 168). *Collection van den Corput, Bruxelles.*

Sur une base solide où s'accentuent nettement les deux parties du meuble, s'élèvent de part et d'autre deux colonnes de plan carré s'élargissant de la base au sommet, et au centre un pilastre servant de mauclair. Entre ces trois éléments, se dessinent les deux

vantaux ; au dessus de cette partie principale, un tiroir occupant toute la largeur du meuble, est décoré d'une frise à rinceaux, interrompue en son milieu par une console à muffle de lion tenant un anneau dans la gueule. Aux deux extrémités, le tiroir est encadré de deux consoles plus proéminentes, surmontant les colonnes et décorées également d'un muffle de lion avec anneau de cuivre.

Le mauclair est décoré d'une cariatide en forme de faunesse ailée. Les deux vantaux, encadrés d'une moulure d'un beau profil, ont une ornementation faite à la fois de moulures et d'éléments architecturaux ; au centre de chacun des vantaux, une niche à arc cintré, destinée probablement à abriter une statuette ; dans le soubassement, deux tiroirs.

Les deux colonnes portent sur des bases à griffes ; le meuble entier repose sur des boules en forme de fromages aplatis.

Certains auteurs donnent à ce meuble la dénomination flamande de *ribbank* que nous n'avons pu retrouver dans aucun glossaire. En France, le bahut à un corps et à hauteur d'appui, est qualifié au XVIIe siècle de bas de buffet. Il est un des accessoires caractéristiques de la salle à manger flamande du XVIIe siècle, avec son congénère, le *troonkas*, ou dressoir à deux corps dont le supérieur est en retrait, de façon que le plafond du meuble forme dais (*troon*).

Le bas de buffet reproduit ici est un des plus beaux modèles que l'on puisse rencontrer, par la solidité de l'ordonnance, la richesse de l'ornementation et le fini de l'exécution. Une tradition recueillie par le propriétaire actuel en attribue le dessin à Rubens lui-même, et il est évident que l'on y retrouve au premier coup d'œil le souffle puissant qui anime les œuvres du grand artiste anversois.

Quoiqu'il en soit, l'origine flamande du meuble ni son époque ne peuvent laisser le moindre doute, et il faut chercher le virtuose qui l'a exécuté parmi nos maîtres-menuisiers de la première moitié du XVIIe siècle.

L'Exposition contenait un autre ribbank, daté de 1600, et appartenant à l'abbaye de Parc à Louvain (Cat. 1346), qui a été reproduit dans le *Trésor de l'art belge au* XVIIe *siècle*, t. II (Bruxelles 1913), pl. 67 (avec une notice de L. Gilmont).

Tous deux montrent bien l'invasion des formes architecturales dans le mobilier, signalée dans la menuiserie flamande de la Renaissance par Van Ysendyck (*Documents classés de l'art dans les Pays-Bas,* 3e série, Meubles, pl. I).

Planche CII. — ARMOIRE À DEUX CORPS DE LA GILDE SAINT-SÉBASTIEN DE DACKNAM (Cat. 29).

Meuble en chêne avec incrustations d'ivoire (fig. 169).

Hauteur : 2^m^12 ; largeur : 0^m^98 ; prof. : 0^m^69. *Musée d'Archéologie de Lokeren.*

Le meuble se compose de deux corps munis chacun d'un vantail à décor mouluré et incrusté d'ivoire, flanqués de colonnes torses soutenant la corniche par l'intermédiaire de deux petites consoles ornées, dont l'une représente saint Sébastien et l'autre un archer. Les deux corps sont séparés par un tiroir.

Le sport du tir à l'arc est, de temps immémorial, pratiqué dans les Flandres ; dans les moindres villages, les archers sont groupés en gilde, presque toujours sous l'invocation de saint Sébastien.

L'armoire (fig. 169) évoque d'une manière précise le souvenir de l'association de ce genre établie dans la petite commune de Dacknam, près de Lokeren. Elle date du XVIIe siècle et fut sans doute commandée pour orner la salle de réunion de la gilde, ou *gildezaal,* où avaient lieu les réunions des confrères et leurs plantureux banquets.

PRESSE ET ARMOIRE À LINGE (Cat. 1755).

Meuble en chêne (fig. 170). Hauteur : 1^m85 ; hauteur sans la presse : 1^m18.

Mme André Wauters, Gand.

Le linge de table était un des luxes favoris de la dame aisée en Flandre, et le souci de sa bonne conservation a déterminé la construction du meuble très spécial ici représenté. Le corps inférieur, formant armoire est surmonté d'un tiroir et d'une presse à linge, formée d'un plateau mouvant entre deux pièces de bois verticales reliées entre elles, en haut, par une traverse dans laquelle se meut la grosse vis.

Ce meuble servait aux ménagères pour y serrer, après calandrage, les nappes et les serviettes soigneusement pliées, afin de leur conserver leur lustre.

L'ornementation sculptée, d'une portée décorative recherchée, ne permet pas de faire de ce meuble l'accessoire d'une cuisine et le rend digne de figurer dans la salle à manger. On remarquera spécialement la charmante frise du tiroir et la tête d'ange du centre du vantail de l'armoire.

Dans son *Dictionnaire de l'ameublement,* H. Havard reproduit (t. IV, p. 634, fig. 370) un meuble du même type, également dans le style de la Renaissance flamande, mais d'une ornementation beaucoup plus simple que celle de notre figure 170.

PLANCHE CIII. — PORTE DE CHAPELLE (Cat. 1226).

Deux vantaux et mauclair en chêne (fig. 171), sculptés par Mathieu van Beveren.

Hauteur : 3^m46. *Musée de la Ville de Tirlemont.*

Considérée dans son ensemble, la porte se divise en trois parties divisées horizontalement par deux moulures ; les deux parties supérieures comportent une arcature ajourée en plein cintre avec deux écoinçons ; la partie inférieure est pleine et constitue une sorte de plinthe ornée de deux médaillons rectangulaires avec bas-reliefs. Au centre, un mauclair sculpté cache la ligne séparative des deux vantaux ; il est décoré de trois figures féminines, issant chacune d'une gaine et représentant les trois vertus théologales : en haut, la Foi tenant le calice surmonté de l'Hostie et la Croix ; au milieu, l'Espérance s'appuyant sur l'ancre ; en bas, la Charité allaitant un enfant et accompagnée de deux autres se hissant à la partie inférieure de la gaine.

Dans l'arcature, des angelots gros et joufflus, sculptés en ronde bosse, tiennent des

emblèmes, une mitre, une crosse, un cœur enflammé et des livres, qui sont les caractéristiques iconographiques de saint Augustin, docteur de l'Église, évêque d'Hippone.

Ce dernier est représenté dans les deux panneaux du registre inférieur, d'une part en habit civil et recevant les rayons de la grâce qui le convertissent à la foi chrétienne ; de l'autre, en costume épiscopal et écrivant les œuvres qui ont immortalisé son nom.



Avant d'entrer, à titre de dépôt, au Musée de la ville de Tirlemont, cette porte se trouvait à l'église Notre-Dame-du-Lac de cette ville ; elle clôturait, du côté intérieur de l'édifice, le tambour de la porte principale. Elle avait été adaptée à cet usage, après son transfert de la chapelle du couvent des Augustins, existant jadis au coin de la Grand'place et de la rue des Augustins. Cette destination primitive de la porte explique l'iconographie de son ornementation.

Son modèle ou projet, en terre-cuite, est conservé au Musée royal de peinture et de sculpture de Bruxelles ; il y est catalogué sous le numéro 417, et le nom de Mathieu van Beveren, né à Anvers en 1630 et décédé à Bruxelles le 24 février 1690.

Élève de Peter Verbruggen le vieux, il fut reçu en 1650, dans la gilde Saint-Luc d'Anvers ; il travailla le bois, l'ivoire et la pierre. Ses œuvres nombreuses existent à Bruxelles, Anvers, Gand, Termonde et Malines. On lui doit notamment le mausolée de Gaspard Boest à l'église Saint-Jacques d'Anvers, celui de Claude Lamoral de Tour et Taxis à l'église Notre-Dame au Sablon de Bruxelles, le maître-autel de l'église Saint-Nicolas de Gand, les deux portes ornées d'arabesques placées aux deux côtés du maître-autel de la

cathédrale Saint-Rombaut de Malines ; Math. van Beveren fut le graveur de la Monnaie d'Anvers.

BIBLIOGRAPHIE :

Thieme-Becker. — Künstler-Lexikon, t. III. Notice par Henry Hymans.
Biographie nationale, t. III, col. 393, notice par Kervyn de Volkaersbeke.
Chev. Ed. Marchal. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, 1895.
H. Hymans. — Catalogue des sculptures des Musées royaux de Bruxelles. 1904.
A. Wauters. — Histoire des Communes belges — Ville de Tirlemont, p. 145.
V. Bets. — Histoire de la ville de Tirlemont, t. II, p. 120.

Planche CIV.

BUREAU AVEC SCÈNES DU « ROMAN DU RENARD » (Cat. 2579).

Meuble en palissandre à incrustations d'étain (fig. 172). Hauteur : 1^m62.

Mme Antoine Janssens, née Ryelandt, Tamise.

Le terme « bureau » est antérieur au XVIIe siècle. Primitivement il s'appliquait, à une table ou comptoir ; au XVIIe siècle, avant 1650, une modification intervient : le bureau est toujours une table, mais sur celle-ci on superpose un meuble qui n'est autre qu'un cabinet.

C'est la fixation d'un type de meuble datant du XVIe siècle, c'est-à-dire le cabinet posé sur des tréteaux et muni d'un abattant ou d'une planche glissante permettant de s'en servir comme d'une table à écrire.

Dans le meuble qui fait l'objet de cette planche, des éléments divers sont réunis ; l'influence française ressort de la forme générale et de l'ornementation; la table a des analogies avec celle du bureau en marqueterie ayant appartenu au maréchal de Créqui (Époque Louis XIV ; collections du Musée de Cluny).

L'influence flamande ressort de l'ornementation du cabinet, dont la face principale est divisée en huit panneaux (un grand et sept plus petits) décorés de scènes du « Roman du Renard » incrustées en étain, comme toute l'ornementation dont la technique se rapproche de celle d'André-Charles Boule.

Les compositions sont bien dessinées et gravées dans l'étain, dont les creux sont remplis d'un émail fin qui donne aux traits la netteté nécessaire.

Ce bureau est, depuis plusieurs générations, la propriété de la famille Ryelandt de Bruges; il date probablement de la fin du XVIIe siècle (style Louis XIV, ou début de la Régence). Malgré la beauté, la précision et l'élégance du travail, l'origine n'en paraît pas française. Le thème choisi pour la décoration des panneaux permet de supposer une origine flamande dans la large acception du mot, c'est-à-dire la région de l'Escaut, car ce n'est qu'en Flandre que la légende du Renard était encore populaire au XVIIe siècle. On pourrait peut-être envisager également l'hypothèse d'un atelier hollandais.

Quoiqu'il en soit de son origine, ce bureau est un beau spécimen de marqueterie, d'autant plus intéressant pour l'Art des Flandres que son décor s'inspire d'un célèbre poème flamand du moyen-âge.

BIBLIOGRAPHIE :

Emile Molinier. — Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie, t. II.

Planche CV. — LUTRIN (Cat. 2432).

Meuble en chêne sculpté (fig. 173). *Église Sainte-Walburge, Furnes*

Ce beau modèle de menuiserie est assez difficile à dater. Il existe en effet, entre le travail du pied et celui du pupitre, une différence assez notable : tandis que le premier fait songer aux débuts du style Louis XV, le second présente un ensemble de formes qui caractérisent l'art décoratif du règne de Louis XIV.

Faut-il y voir une œuvre de transition, exécutée au début du XVIII[e] siècle, à cette époque où les ornemanistes étaient sollicités par des influences diverses, comme en témoigne le salon Baudeloo qui était reconstitué à l'Exposition de « l'Art ancien » (salle XXVI) ? Ou bien peut-on supposer que l'œuvre n'est pas homogène, et que le pupitre est une réfection postérieure à l'époque de l'exécution du pied, et nécessitée par l'usure de près d'un demi-siècle ?

L'absence de tout document rend la réponse malaisée, omission d'autant plus regrettable que le meuble a belle allure, et atteste la maîtrise du menuisier sculpteur qui l'ouvra.

TABLE DES MATIÈRES DU PREMIER VOLUME

Planche XXV.

Planche XXVI.

Planche XXVII.

Planche XXVIII.

Planche XXIX.

Planche XXX.

Planche XXXI.

Planche XXXII.

Planche XXXIII.

Planche XXXIV.

Planche XXXV.

Planche XXXVI.

Planche XXXVII.

Planche XXXVIII.

Planche LV.

I



SAINTE CATHERINE (face)
Statue en albâtre, attribuée à André Beauneveu
Eglise Notre-Dame, Courtrai.



2



3



SAINTE CATHERINE (profils)
Statue en albâtre, attribuée à André Beauneveu
Église Notre-Dame, Courtrai.





SAINTE CATHERINE (détails)
Statue en albâtre, attribuée à André Beauneveu
Église Notre-Dame, Courtrai.

8



LA VIERGE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS
Statue en albâtre
MUSÉE DE LILLE.

9

10



11

12



MASCARONS DE L'ANCIENNE SALLE ÉCHEVINALE D'YPRES
Sculptures en chêne
Musée d'Ypres.



13



SAINT ALEXIS
Bois doré et polychromé
M. Henry de Tracy, Gand.

14



VIERGE ASSISE
Statue en bois
M. Hébert Lippmann, Paris.



15



LA VIERGE AVEC L'ENFANT
Ivoire
Baron Jos. de Béthune, Courtrai.

16



LA VIERGE PRÉSENTANT UN OISEAU À L'ENFANT
Ivoire polychromé
Musée des Hospices Civils, Bruges.



17



LA VIERGE ASSISE ALLAITANT L'ENFANT
Ivoire
M. J. H. Groenen, Bruxelles.

18

UN ANGE
Statuette en ivoire
Vicomte W. de Baré de Comogne, Gand.

19

LA VIERGE AVEC L'ENFANT SOUS UN DAIS
Bas-relief en ivoire
M. E. van Overbeke, Bruxelles.

20



UN APÔTRE
Statuette en albâtre
MUSÉE DES HOSPICES CIVILS, BRUGES.

21



TÊTE DE VIERGE
Fragment de statue en pierre
M. H. VAN HOOFF, LOKEREN.

22





HOMME D'ARMES
Terre-cuite vernissée (fragment)
MUSÉE D'YPRES.

23



HOMME SAUVAGE CHEVAUCHANT UNE CHIMÈRE
Terre-cuite vernissée
MUSÉE DE LILLE.

24



FIGURINE D'HOMME ASSIS
Terre-cuite vernissée
MUSÉE DE SAINT-OMER.

25



COMTE DE FLANDRE
Terre-cuite vernissée (fragment)
MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE, GAND.

26



HOMME D'ARMES
Terre-cuite vernissée (fragment)
MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE, GAND.

27



CAVALIER
Terre-cuite vernissée (fragment)
MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE, GAND.

28



29 30



PROPHÈTES ASSIS
Statuettes en pierre provenant du portail de l'Hôtel de Ville de Bruxelles
Musée Communal, Bruxelles.

31



LA VIERGE ASSISE ALLAITANT L'ENFANT
Statue en bois polychromé
M. Emile Théodore, Lille.

32



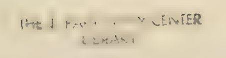
ANGES PÈLERINS
Groupe en bois polychromé
M. Léon Kervyn de Meerendré, Bruges.


CENTER

33



JÉSUS DÉPOSÉ SUR LES GENOUX DE SA MÈRE
Groupe sculpté en bois
M. Paul de Decker, Forest.



34



LA PÂMOISON DE LAVIERGE
Groupe en bois polychromé
M. Paul de Decker, Forest.

35



JÉSUS ET LES APÔTRES AU JARDIN DES OLIVES
Statuettes en bois
M. Paul de Decker, Forest.

36



DIEU LE PÈRE ENTOURÉ D'ANGES
Groupe en chêne non polychromé
Musées royaux du Cinquantenaire, Bruxelles.

37



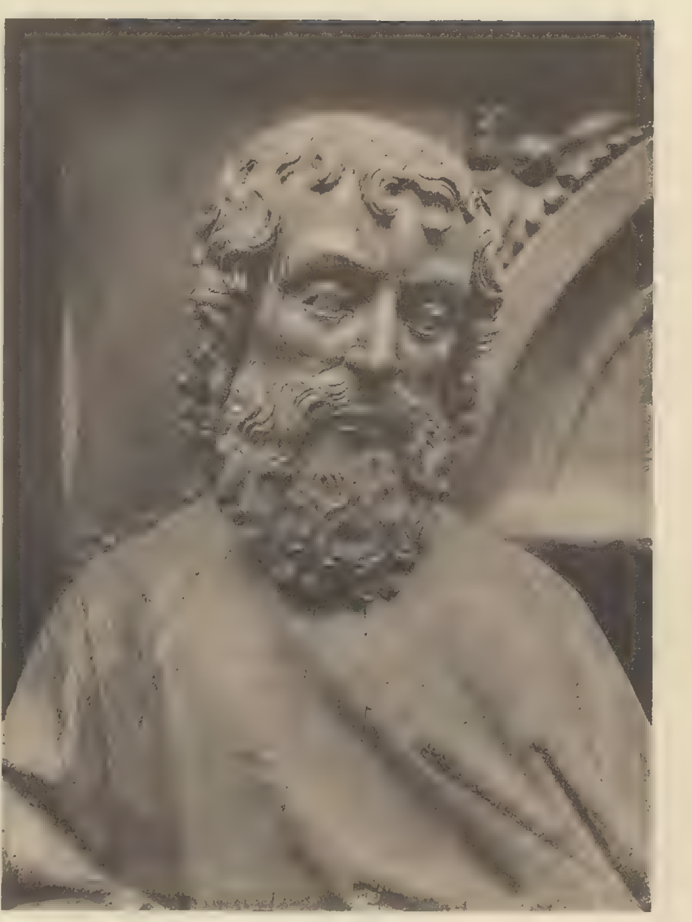
SAINT FRANÇOIS D'ASSISE
Statue en chêne non polychromé
M. J. Brom, Utrecht.

38



ANGE AGENOUILLÉ
Statue en chêne
Musée d'Archéologie, Bruges.

39



UN APÔTRE
Buste de statue en chêne
M. Aloïs De Beule, Gand.

40



BUSTE RELIQUAIRE
Sculpture en chêne
Musée d'Ypres.



41



LA NAISSANCE DE JÉSUS-CHRIST
Bas-relief en bois polychromé
Musée d'Ypres.

42



BUSTE D'ANGE
Fragment de statue en pierre
M. Amédée Prouvost, Roubaix.



43 41 45



LA SAINTE VIERGE
Statue en bois polychromé
M. Jos. Demotte, Paris.

CHRIST EN CROIX
Sculpture en chêne
M. Aloïs De Beule, Gand.

SAINT JEAN
Statue en bois polychromé
M. Jos. Demotte, Paris.

46



SAINTE ELISABETH DE HONGRIE
Statue en bois polychromé
M. Paul de Decker, Forest.

47

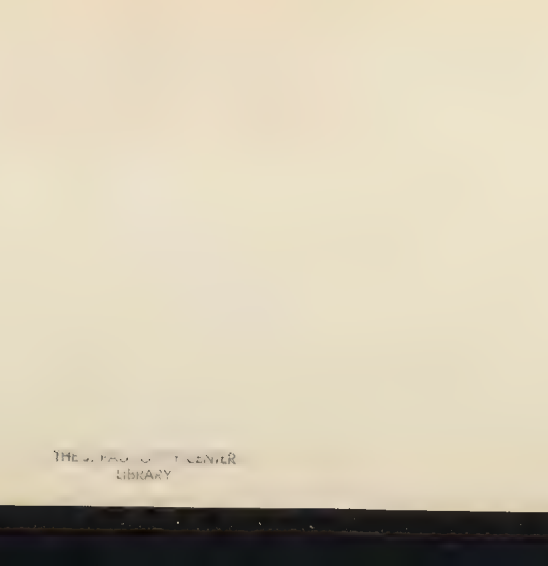


SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
Statuette en bois polychromé et doré
M. Jos. Demotte, Paris.

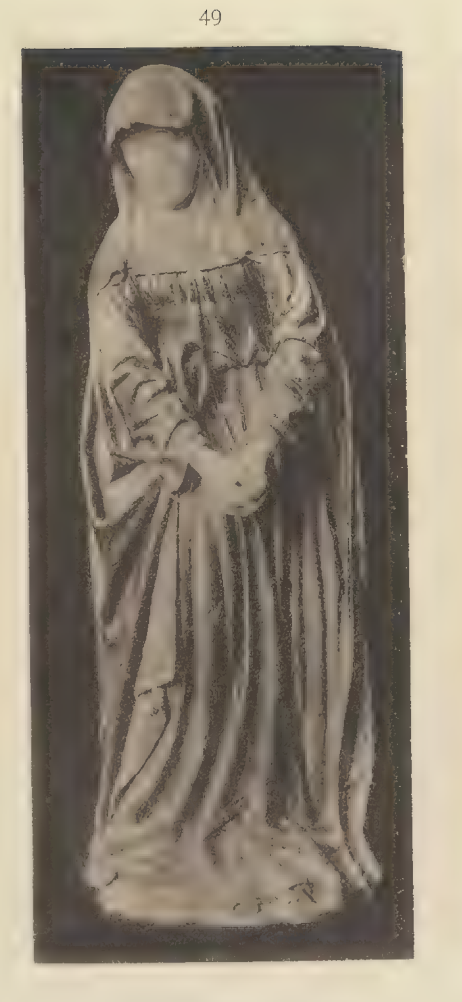
48



SAINT PIERRE
Statue en chêne ornant une semelle de poutre
Musée d'Archéologie, Gand.



49



LA VIERGE DES DOULEURS
Statue en bois polychromé
M. Kleinberger, Paris.

50



SAINTE ELISABETH DE HONGRIE
Statue en chêne
Abbé Roelandts, Braine l'Alleud.

51



TÊTE DE CHRIST COURONNÉE D'ÉPINES
Sculpture en bois
M. Jos. Demotte, Paris.

52



LA VIERGE ASSISE ALLAITANT L'ENFANT
Statuette en tilleul polychromé
M. J. Detry, Bruxelles.

53



LA CIRCONCISION
Sculpture d'applique en chêne
Musée d'Archéologie, Lille.

54



SAINT ÉVÊQUE ASSIS ET BÉNISSANT
Statue en bois polychromé
M. Jos. Demotte, Paris.

55



SAINT ÉVÊQUE ASSIS
Statue en bois polychromé
Musée d'Archéologie, Lille.

56



SAINT ÉVÊQUE BÉNISSANT
Statue en bois polychromé
M. Jos. Demotte, Paris.

57



LA VIERGE ET L'ENFANT ENCENSÉS PAR DEUX ANGES
Bas-relief en pierre
Musée des Beaux-Arts, Gand.


CENTER

58



LA VIERGE PORTANT L'ENFANT
Statuette en ivoire
Hôpital d'Alost.



59



SAINTE FEMME AGENOUILLÉE
Statuette en bois polychromé
M. Kleinberger, Paris.

60



JOB (?)
Statuette en bois polychromé
M. Louis Maeterlinck, Gand.



61



LA PÂMOISON DE LA SAINTE VIERGE
Groupe en bois polychromé
M. Jos. Demotte, Paris.

62 63 64

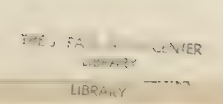


JESSÉ ET DEUX PROPHÈTES OU ROIS D'ISRAËL
Fragment d'un *Arbre de Jessé* en chêne
Collection van den Corput, Bruxelles.

65



LA NAISSANCE DE JÉSUS-CHRIST
Petit retable sculpté en bois polychromé
M. Heilbronner, Paris.


LIBRARY

66



MONUMENT VOTIF DU CHANOINE JEAN DE PAEU

Bas-relief en pierre

Musée d'Art industriel et d'Archéologie, Courtrai.



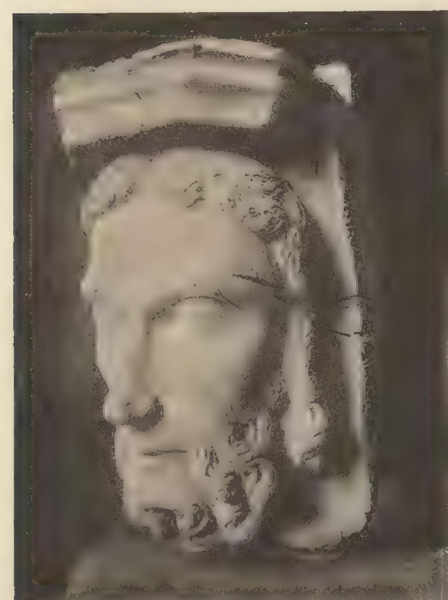
67



68



69



70



TÊTES DE BLOCHETS PROVENANT DE L'HÔTEL DE VILLE DE COURTRAI
Sculptures en bois
MUSÉE D'ART INDUSTRIEL ET D'ARCHÉOLOGIE, COURTRAI.





SAINT MARTIN PARTAGEANT SON MANTEAU
Groupe en bois polychromé
Musée de Tirlemont.

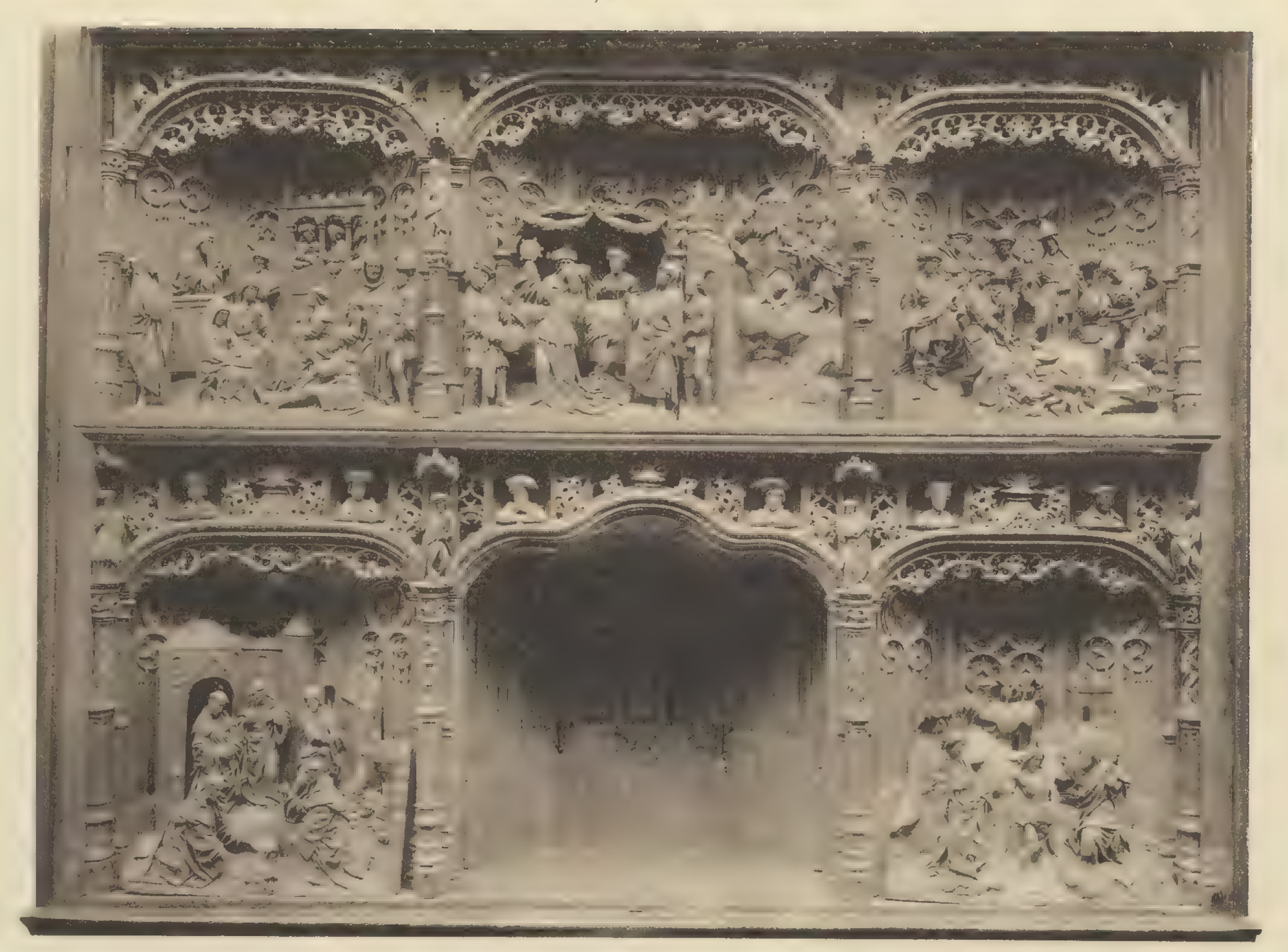


72



LA FAMILLE DE SAINTE ANNE
Retable en bois sculpté
Musées royaux du Cinquantenaire, Bruxelles.

73



LA LÉGENDE DE SAINT JEAN-BAPTISTE
Retable en chêne sculpté
Église d'Hemelveerdegem.



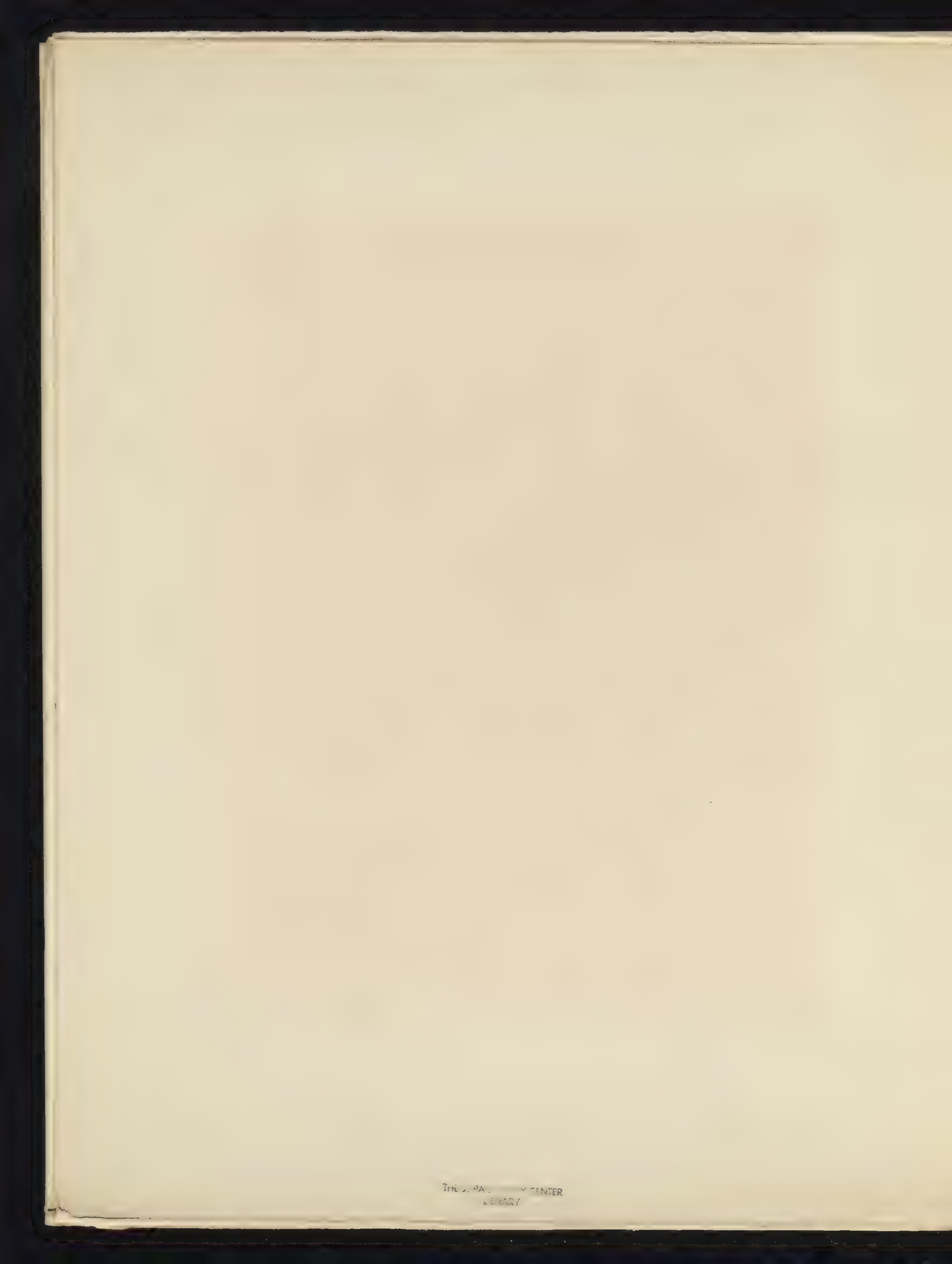


LA PRÉDICATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE
Fragment du retable de la légende de saint Jean-Baptiste
Église d'Hemelveerdegem.

75



LA DANSE DE SALOMÉ ET LE MARTYRE DE SAINT JEAN-BAPTISTE
Fragment du retable de la légende de saint Jean-Baptiste
Église d'Hemelveerdegem.



76



L'INCINÉRATION DES RESTES MORTELS DE SAINT JEAN-BAPTISTE
Fragment du retable de la légende de saint Jean-Baptiste
ÉGLISE D'HEMELVEERDEGEM.



77



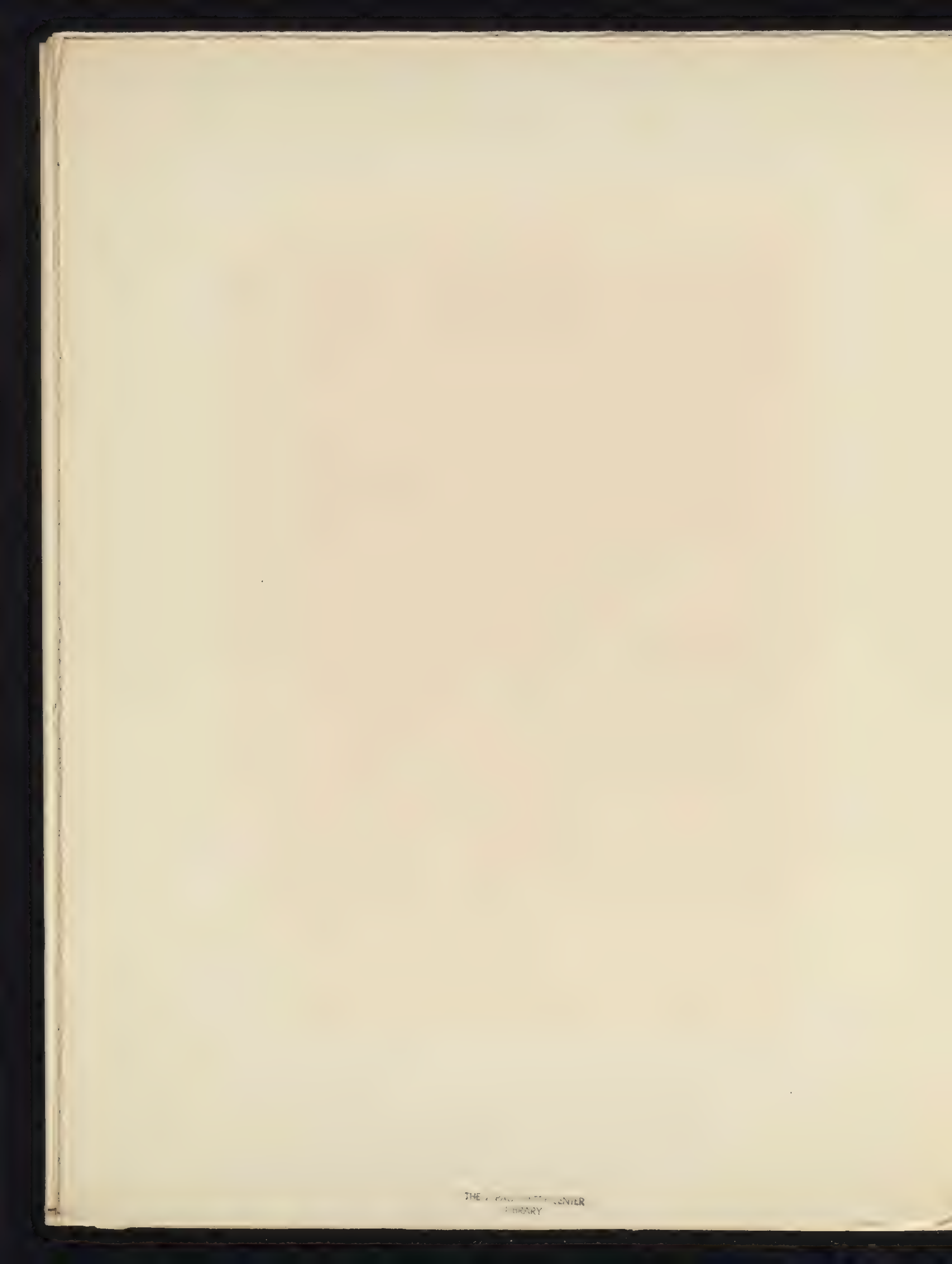
LE BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST PAR SAINT JEAN-BAPTISTE
Fragment du retable de la légende de saint Jean-Baptiste
Église d'Hemelveerdegem.



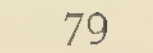
78



DES MOINES RETROUVANT LA TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE
Fragment du retable de la légende de saint Jean-Baptiste
Eglise d'Hemelveerdegem.



79



LA LÉGENDE DE SAINTE COLOMBE
Retable en bois sculpté, doré et peint
Église de Deerlijk.

80



LA LÉGENDE DE SAINTE COLOMBE
Partie dextre du retable
Église de Deerlijk.

81



LA LÉGENDE DE SAINTE COLOMBE
Partie centrale du retable
Église de Deerlijk.

82



LA LÉGENDE DE SAINTE COLOMBE
Partie sénestre du retable
Église de Deerlijk.

83

LA NAISSANCE DE JÉSUS-CHRIST
Petit retable domestique, autrefois polychromé
M. Lenssens, Termonde.

84



LA DESCENTE DE CROIX
Groupe en bois polychromé
Baron Jos. de Béthune, Courtrai.

85



LA NAISSANCE DE JÉSUS-CHRIST
Groupe en bois polychromé.
M. Baus, Ypres.

86



L'ANNONCIATION
Retable domestique avec volets peints. — Musée d'Archéologie, Lille.

87



LA DÉPOSITION DE LA CROIX
Retable domestique polychromé avec volets sculptés en haut relief
Musée d'Archéologie, Lille.

88



SAINT MICHEL PESANT LES AMES
Statuette en bois polychromé
Musée d'Audenaerde.

89



SAINT SÉBASTIEN
Statuette en chêne
M. Eug. van Herck, Anvers.

90



CHRIST DE PITIÉ
Statue en chêne
M. l'abbé Nickers, Saint-Hubert.

91



SAINT NICOLAS, ÉVÊQUE DE MYRE
Statue assise en chêne
M. Emile Théodore, Lille.



92



UN PAPE TENANT UN LIVRE
Statuette en bois polychromé
M. Jos. Demotte, Paris.

93



SAINT ÉLOI, ÉVÊQUE
Statue en chêne
M. G. van Overbeke, Bruxelles.



94



SAINTE MARIE-MADELEINE
Statue en chêne
M. Paul de Decker, Forest.

95



SAINTE BARBE
Statue en bois polychromé
M. Paul de Decker, Forest.

96



SAINTE CÉCILE
Statuette en bois polychromé
M. Vermeylen, Louvain.

97



SAINTE DYMPHNE (?)
Statuette en bois polychromé
M. van den Berghe-Loontjens, Roulers.

98

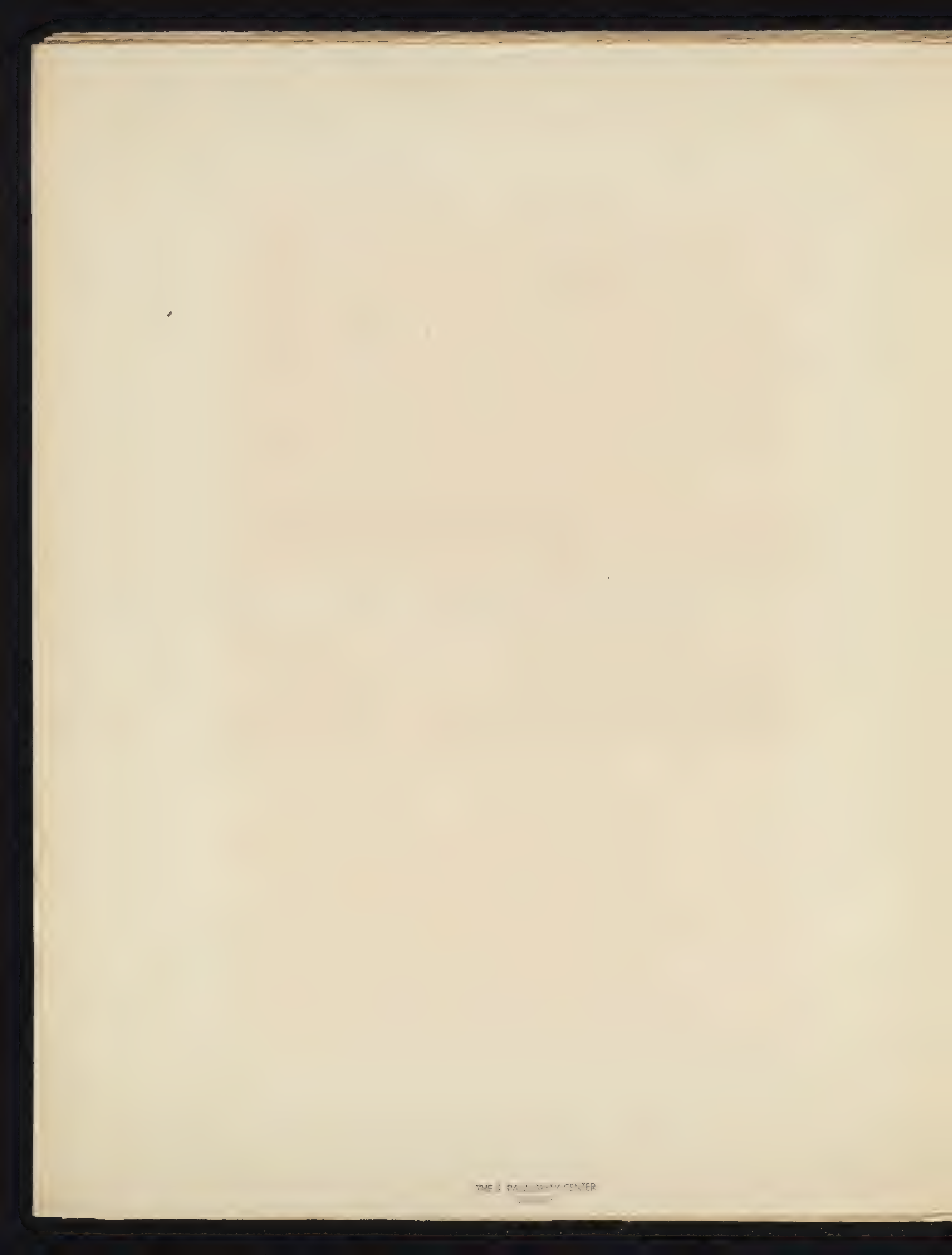


SAINTE FEMME
Statuette en bois polychromé
M. van Goidsenhoven, Bruxelles.

99



SAINT CHRISTOPHE
Statuette en bois polychromé
M. van den Berghe-Loontjens, Roulers.



100



PIETA
Groupe en bois
M. G. VAN OVERBEKE, BRUXELLES.

101

LA VISITATION
Groupe en bois avec traces de dorure
M. LÉON CASSEL, BRUXELLES.

102



LA VIERGE ASSISE PORTANT L'ENFANT
Statue en pierre polychromée
M. Paul de Decker, Forest.

103

TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE
Bas-relief en bois polychromé
Hospices civils, Louvain.

104



LA JUSTICE
Statue en bois polychromé
M. J. LAGAE, BRUXELLES.

105



CAPTIF SERVANT DE TRONC À AUMÔNES (ensemble)
Statue en bois polychromé
Église de Wervicq.

106



CAPTIF SERVANT DE TRONC À AUMÔNES (tête)
Bois polychromé
Église de Wervicq.

107



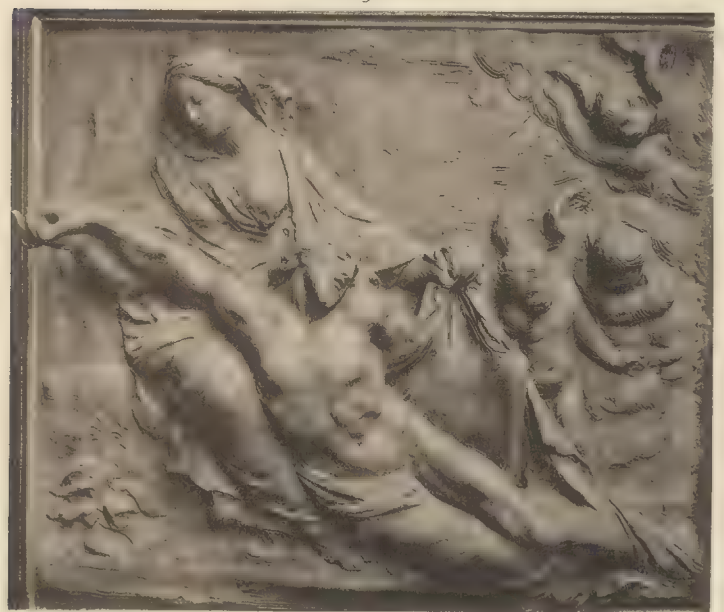
LA VIERGE À L'ENFANT DE L'ÉGLISE N.-D. DE BON SECOURS
Statue en bois, autrefois peinte
MUSÉE COMMUNAL, BRUXELLES.

108



RENCONTRE D'ABRAHAM ET MELCHISÉDECH
Terre-cuite par Luc Fayd'herbe
Collection van den Corput, Bruxelles.

109



LE CHRIST DÉPOSÉ SUR LES GENOUX DE SA MÈRE
Terre-cuite par Luc Fayd'herbe
Collection van den Corput, Bruxelles.

110



111



DEUX BUSTES D'ENFANTS SUR GAINES
Terres-cuites attribuées à Quellin le Jeune
Collection van den Corput, Bruxelles.

112



L'AMOUR ENDORMI
Statue en marbre attribuée à Fr. Duquesnoy
M. Madeline, Londres.

113



SAINT JÉRÔME
Statue en chêne
Musée des Beaux-Arts, Gand.



114



SAINTE BRIGITTE DE SUÈDE AGENOUILLÉE

Statue en chêne verni

Collection van den Corput, Bruxelles.

115



LA VIERGE ET L'ENFANT
Statuette en bois
M. Eug. van Herck, Anvers.

116



LA VIERGE ET L'ENFANT
Statuette en bois
M. Léon Cassel, Bruxelles.

117



LA VIERGE ET L'ENFANT
Statuette en buis
M. Armand Heins, Gand.

118



LA VIERGE ASSISE ET L'ENFANT
Groupe en buis
Vicomte Georges Vilain XIIII, Bruxelles.

119



UN BUVEUR
Terre-cuite patinée en bronze
Baron Janssen, Bruxelles.

120



UN MANGEUR
Terre-cuite patinée en bronze
Baron Janssen, Bruxelles.



121



BACCHUS JEUNE
Terre-cuite par Servais Cardon
M. Capouillet, Bruxelles.

122



SAINTE ÉLISABETH
Terre-cuite par Corneille de Smet
M. Capouillet, Bruxelles.

123 124



SAINT JEAN ET LA SAINTE VIERGE AU PIED DE LA CROIX
Statuettes en buis
M. Georges Querton, Bruxelles.

125 126



LA SAINTE VIERGE ET UN ÉVANGÉLISTE
Statuettes en buis
Baron Janssen, Bruxelles.



CENTER

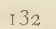
127



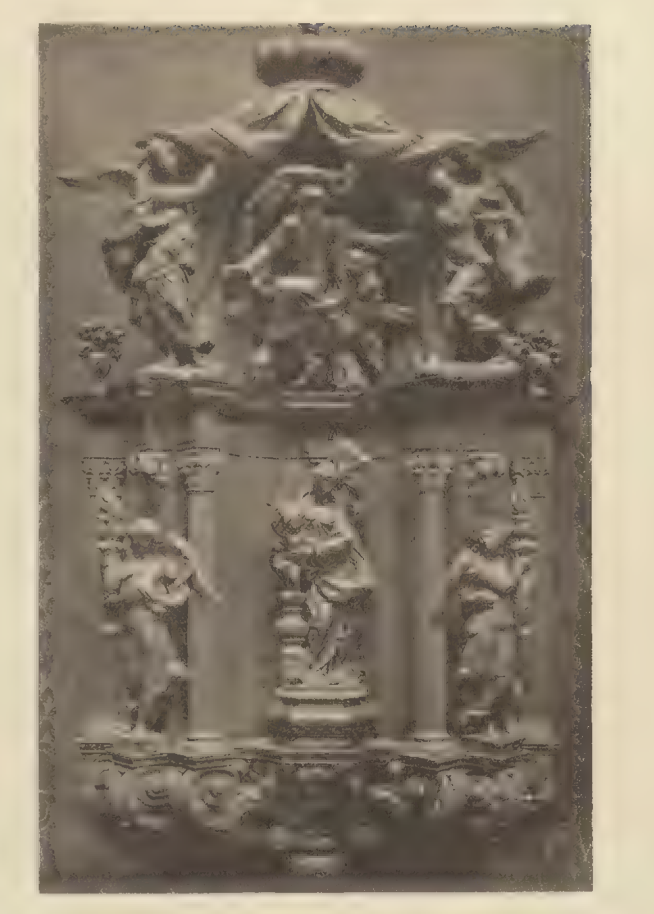
LA VIERGE ASSISE ET L'ENFANT
Groupe en marbre blanc
Église de Thielrode.



LES QUATRE ÉLÉMENTS
Médaillons en tilleul, sculptés par Laurent Vander Meulen
Comte Dorsan Goethals, Gand.



132

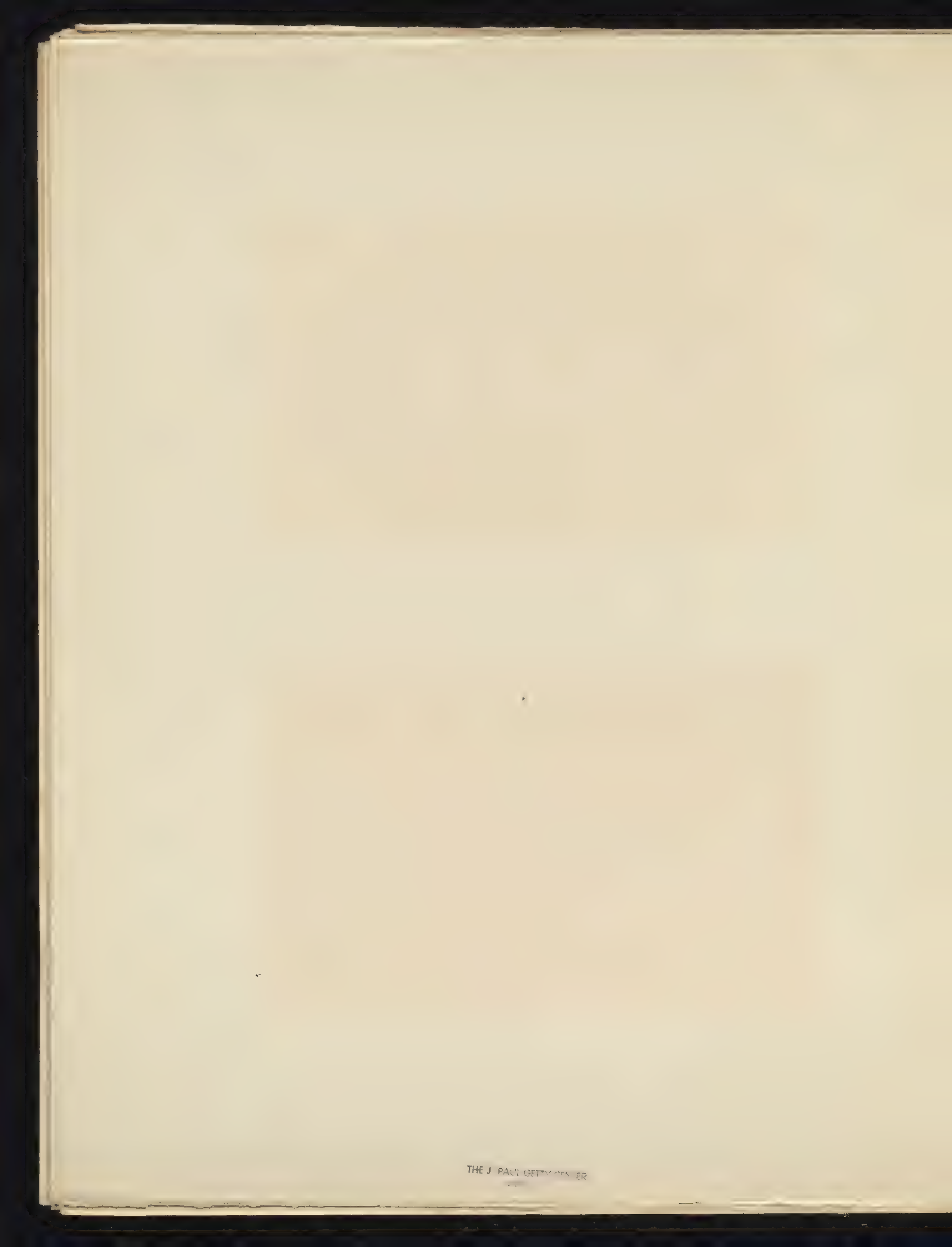


LA VIERGE-MÈRE ET LE PÈRE ÉTERNEL
Petit retable domestique en chêne
M. FRANCHOMME, BRUXELLES.

133



DIEU LE PERE
Haut-relief en buis
M. GEORGES QUERTON, BRUXELLES.



134

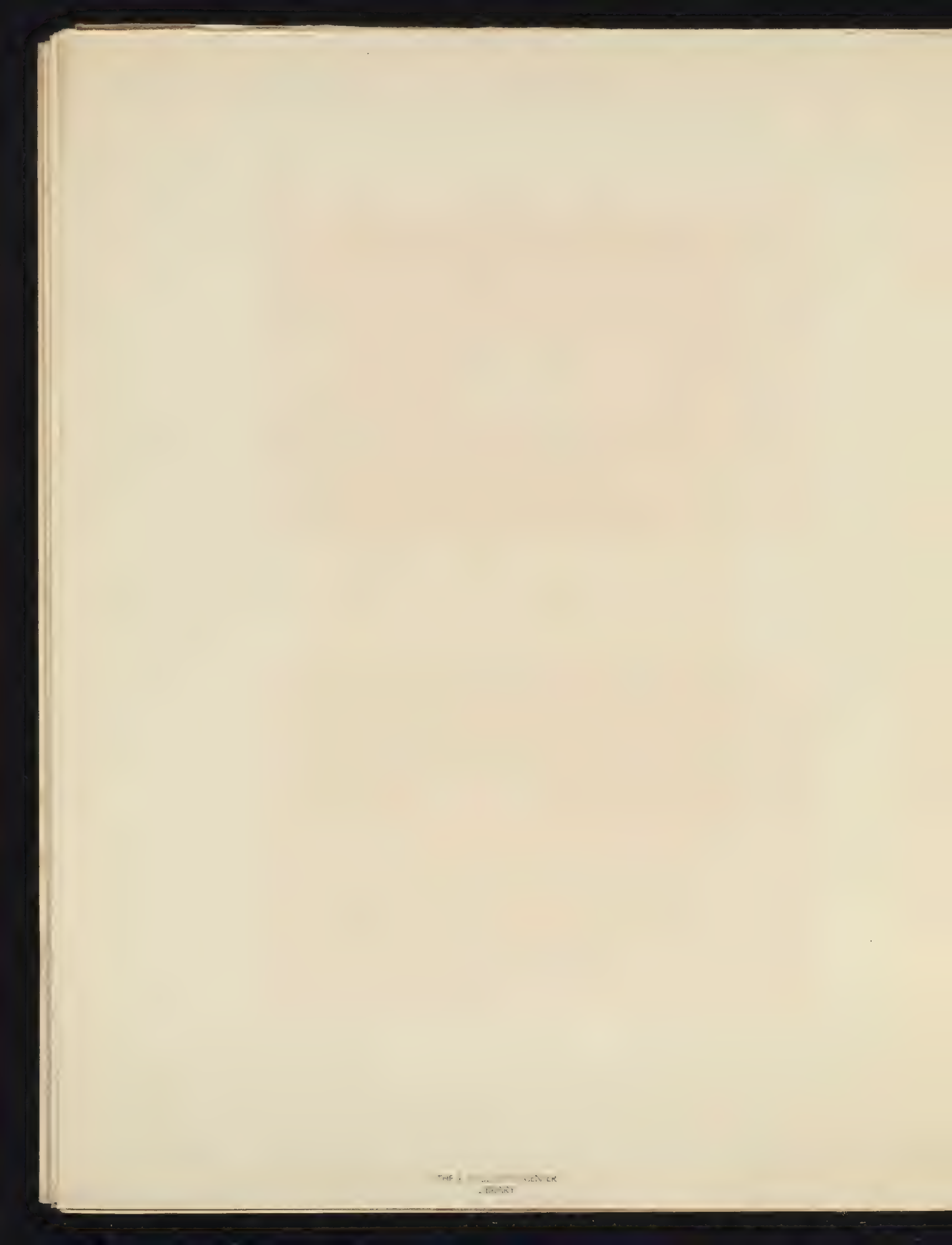


LE CHRIST À LA COLONNE
Statuette en ivoire
M. G. VAN OVERBEKE, BRUXELLES.

135



LE CHRIST EN CROIX
Bas-relief en terre-cuite
MUSÉE ROYAL DE PEINTURE ET DE SCULPTURE, BRUXELLES.



136



ANGE LUTRIN

Statue en chêne, attribuée à Théod. Verhaegen

Église de Ninove.


CENTER

137



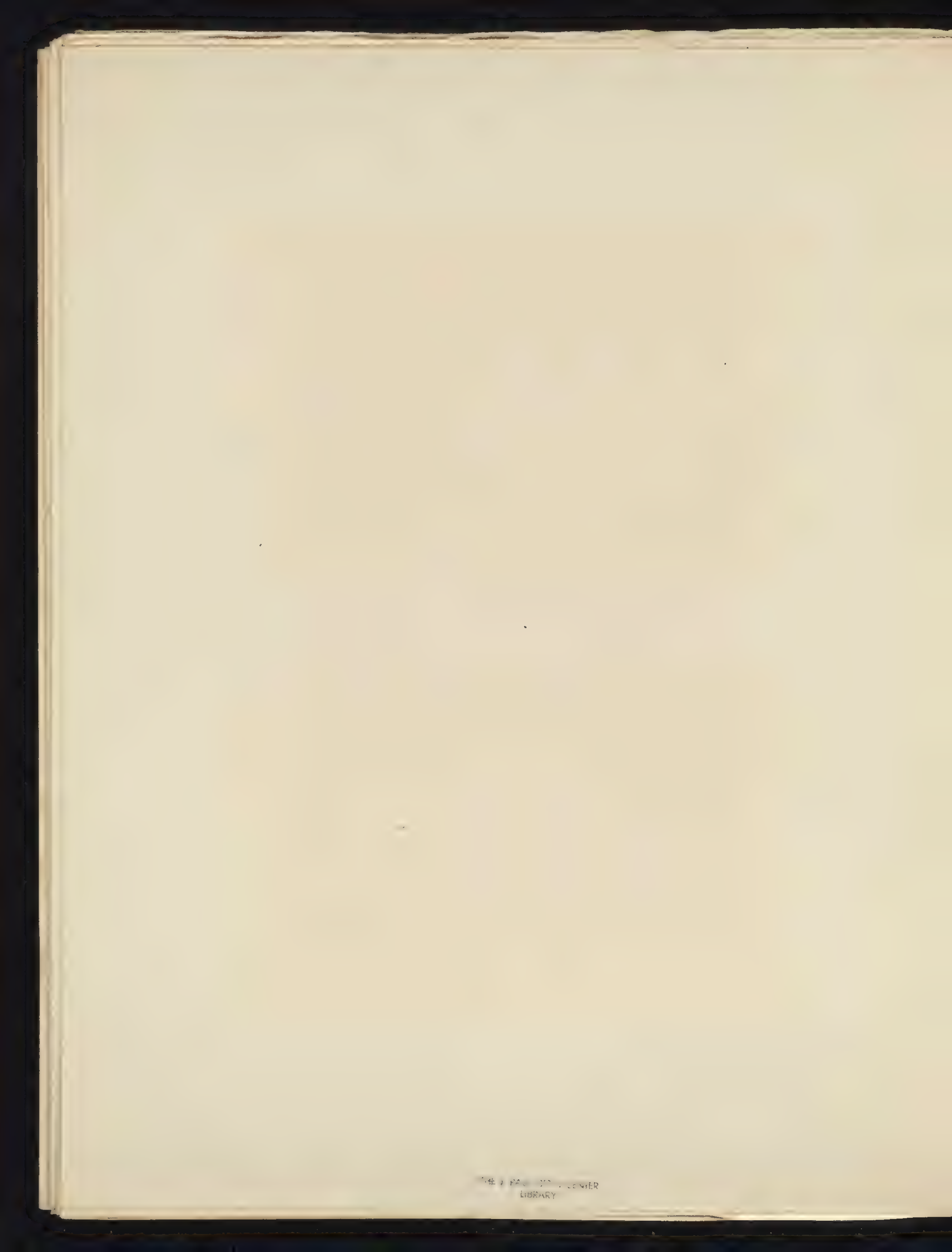
LA GUERRE COURONNANT LA PAIX
Groupe en marbre blanc par J.-C. de Cock
M. Arthur Verhaegen, Gand.



138



SAINT JOSEPH ET L'ENFANT JÉSUS
Groupe en marbre blanc par Laurent Delvaux
Eglise Saint-Jacques-sur-Caudenberg, Bruxelles.



139





SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
Statuette en terre-cuite
M. l'abbé Ferrant, Harlebeke.

140



CHARLES DE LORRAINE
Maquette en terre-cuite par Laurent Delvaux
Mme Jules Morren, Bruxelles.

141



ENFANT TENANT UN MIROIR ET UN SERPENT
Maquette en terre-cuite par Laurent Delvaux
Mme Jules Morren, Bruxelles.

142

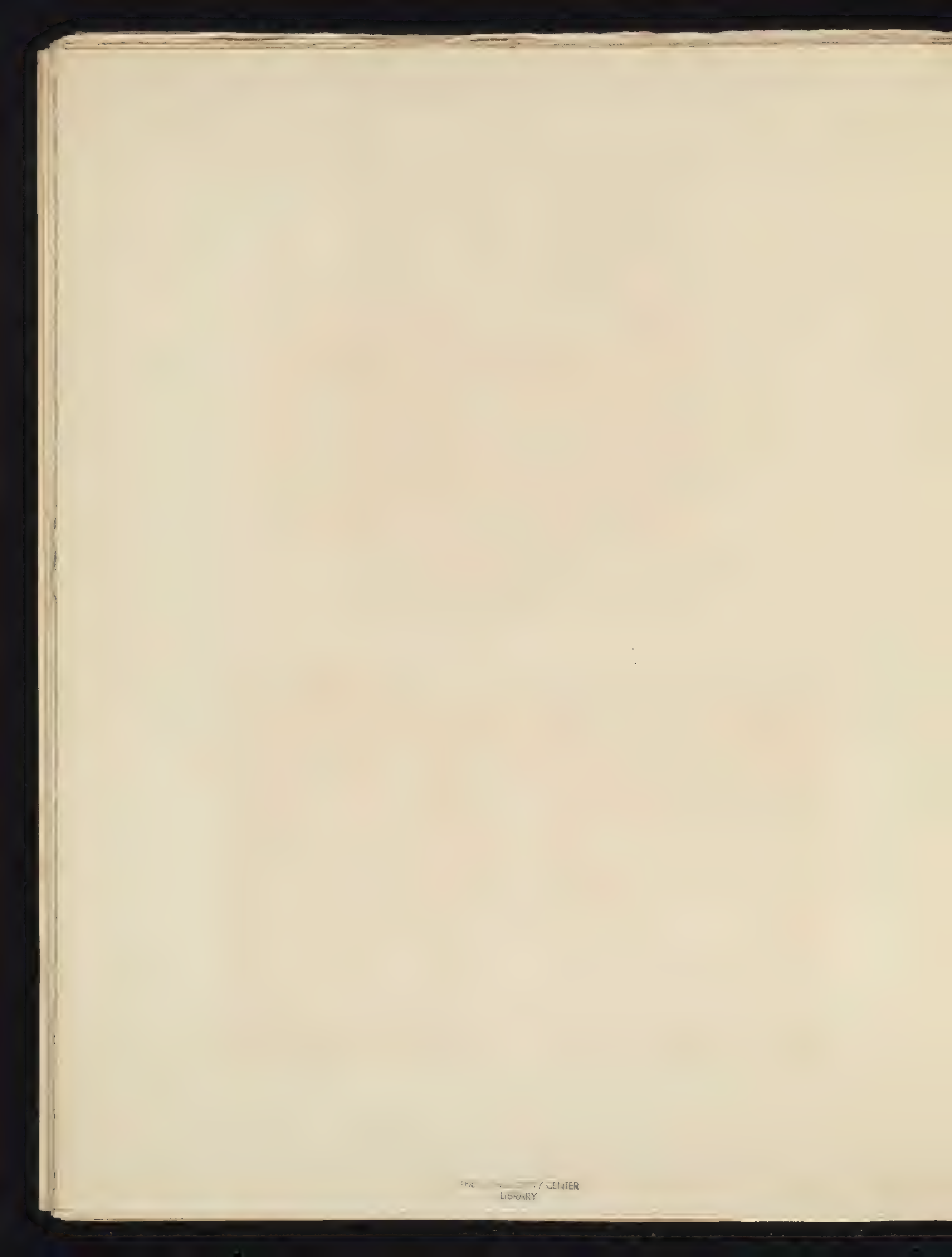


GROUPE D'AMOURS
Maquette en terre-cuite par Laurent Delvaux
M. G. van Overbeke, Bruxelles.

143



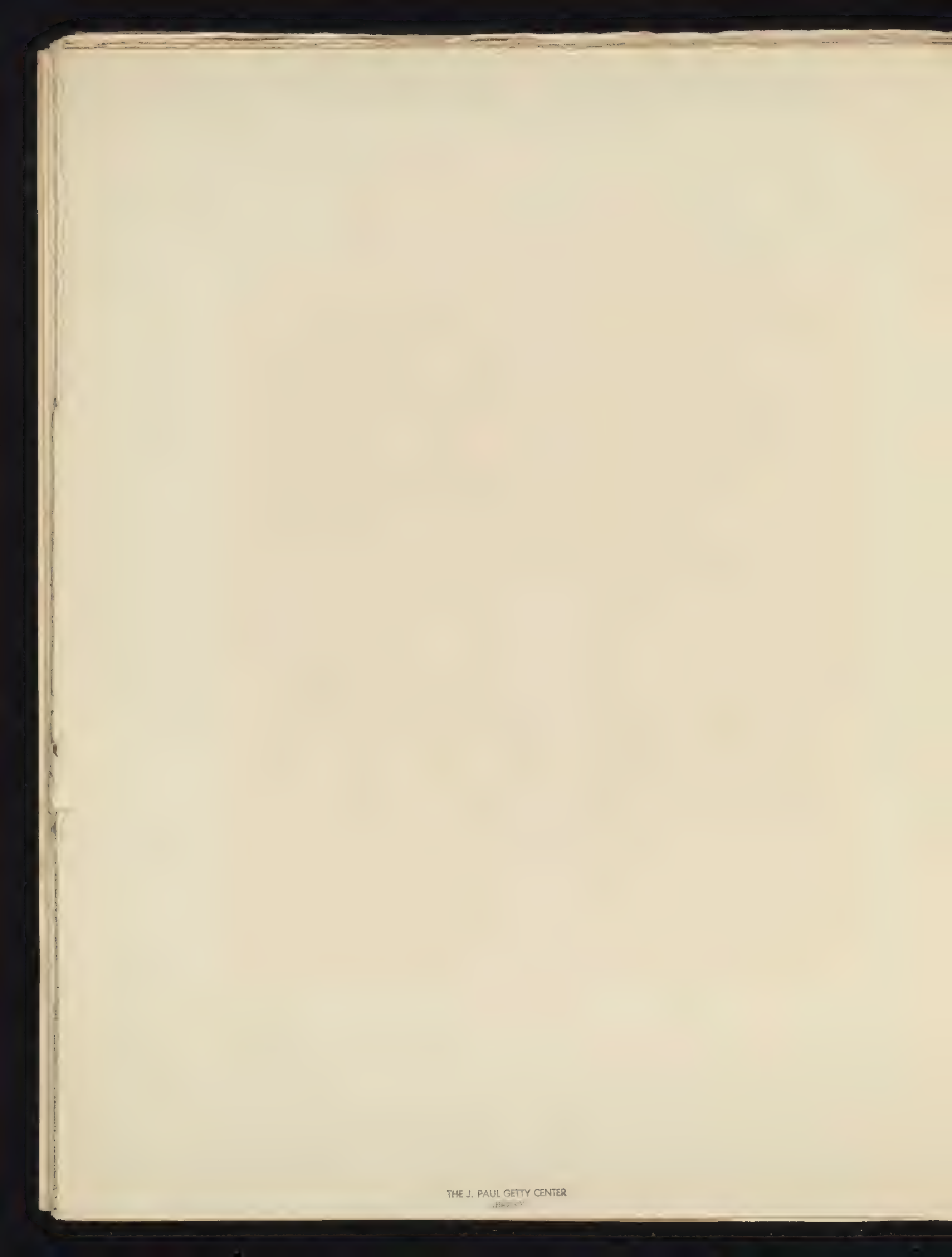
ENFANT TENANT UN FAISCEAU ET UNE ÉPÉE
Maquette en terre-cuite par Laurent Delvaux
Mme Jules Morren, Bruxelles.

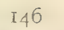

CENTER
LIBRARY

144 145



DEUX AMOURS ASSIS
Statuettes en terre-cuite
Collection van den Corput, Bruxelles.




146

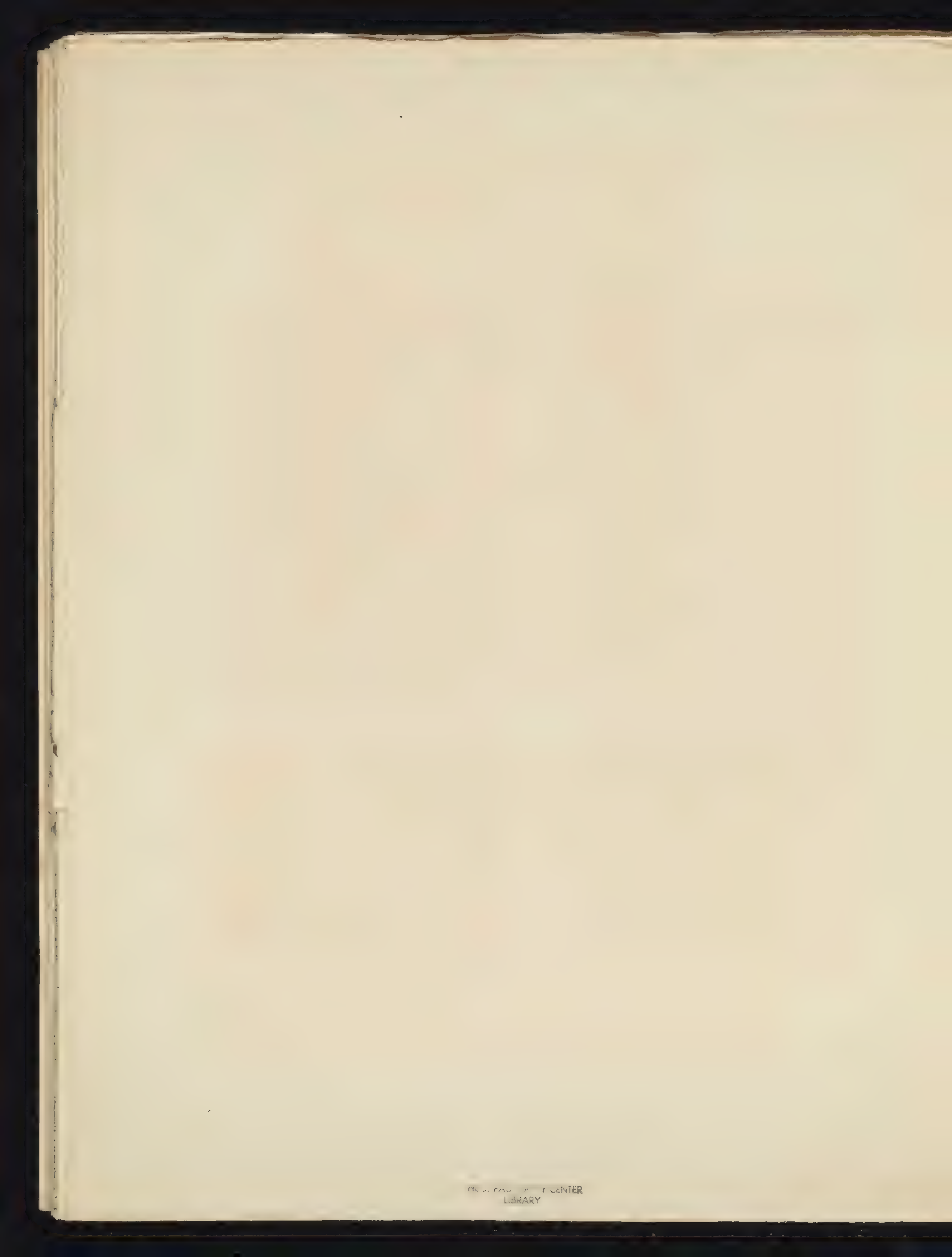


LE CHRIST PLEURÉ
Bas-relief en terre de pipe (esquisse). — M. Alois de Beule, Gand.

147



L'ADORATION DES BERGERS
Bas-relief en terre de pipe (esquisse)
M. Aloïs de Beule, Gand.



148



UN FLEUVE
Maquette en terre-cuite par J.-F. Van Geel. — Mme de Savoye, Bruxelles.

149



L'ESCAUT. — Projet de fontaine pour l'Hôtel de Ville de Bruxelles
Maquette en terre-cuite par P.-D. Plumier
Mme de Savoye, Bruxelles.

150

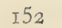


FIGURE ALLÉGORIQUE
Maquette en terre-cuite par G. Godecharle
Musée communal, Bruxelles.

151



L'ÉGLISE
Maquette en terre-cuite par G. Godecharle
Musée communal, Bruxelles.



152

FORMES OU BANC DE STALLES À QUATRE SIÈGES
Meuble en chêne sculpté
M. Eug. van Herck, Anvers.

153



FORMES OU BANC DE STALLES À QUATRE SIÈGES
Meuble en chêne sculpté
M. Eug. van Herck, Anvers.

154

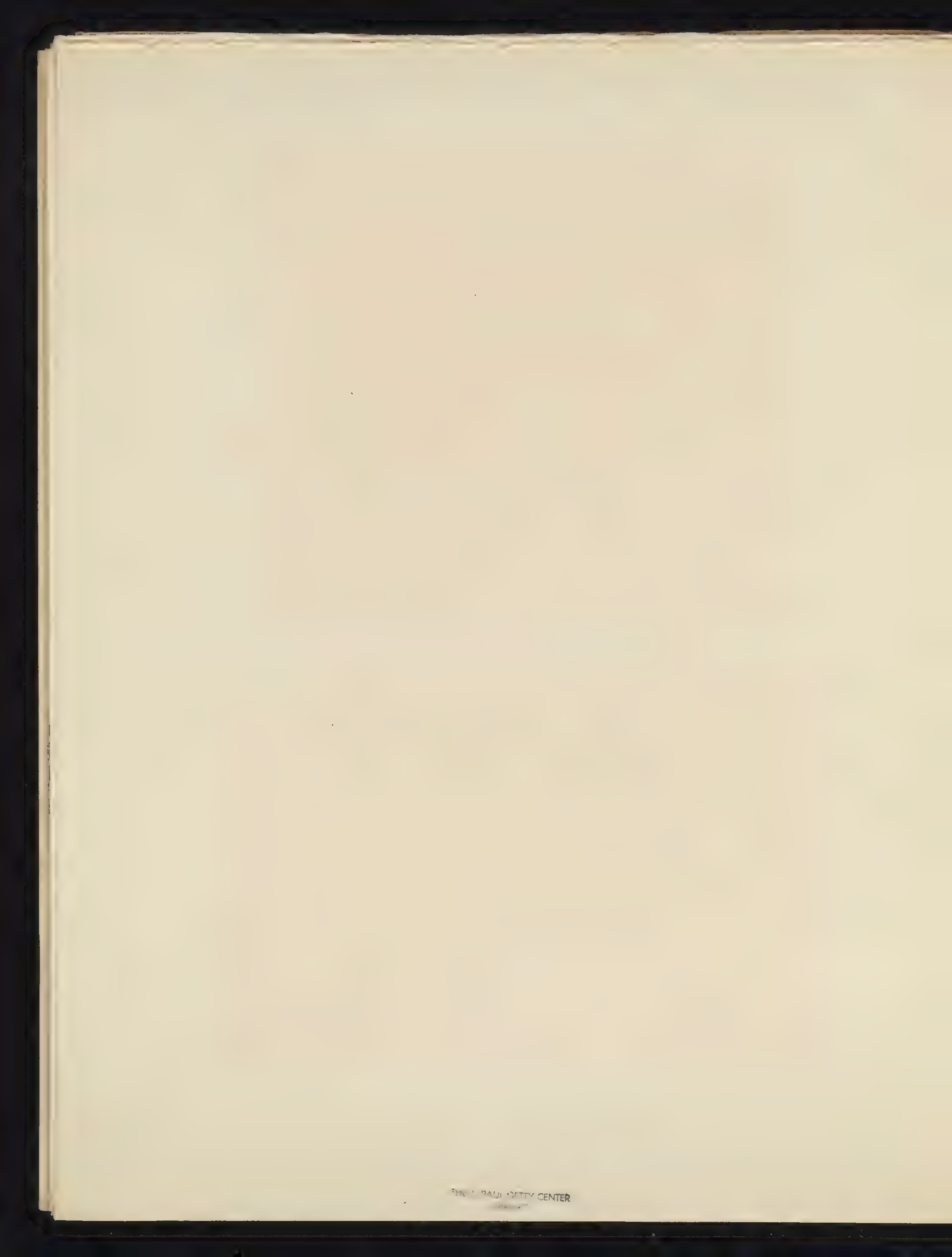


TABLE À PLATEAU MOBILE. — Meuble en chêne. — Hôpital d'Alost.

155



DEUX PRIE-DIEU OU LECTRINS
Meubles en chêne sculpté
Hospice de la Poterie, Bruges.



156



COFFRE DE CORPORATION À PANNEAUX ORNÉS
Meuble en chêne
Musée des Arts industriels et décoratifs, Gand

157



COFFRE À FACE DÉCORÉE DE FENESTRAGES
Meuble en chêne
M. Amédée Prouvost, Roubaix.

158

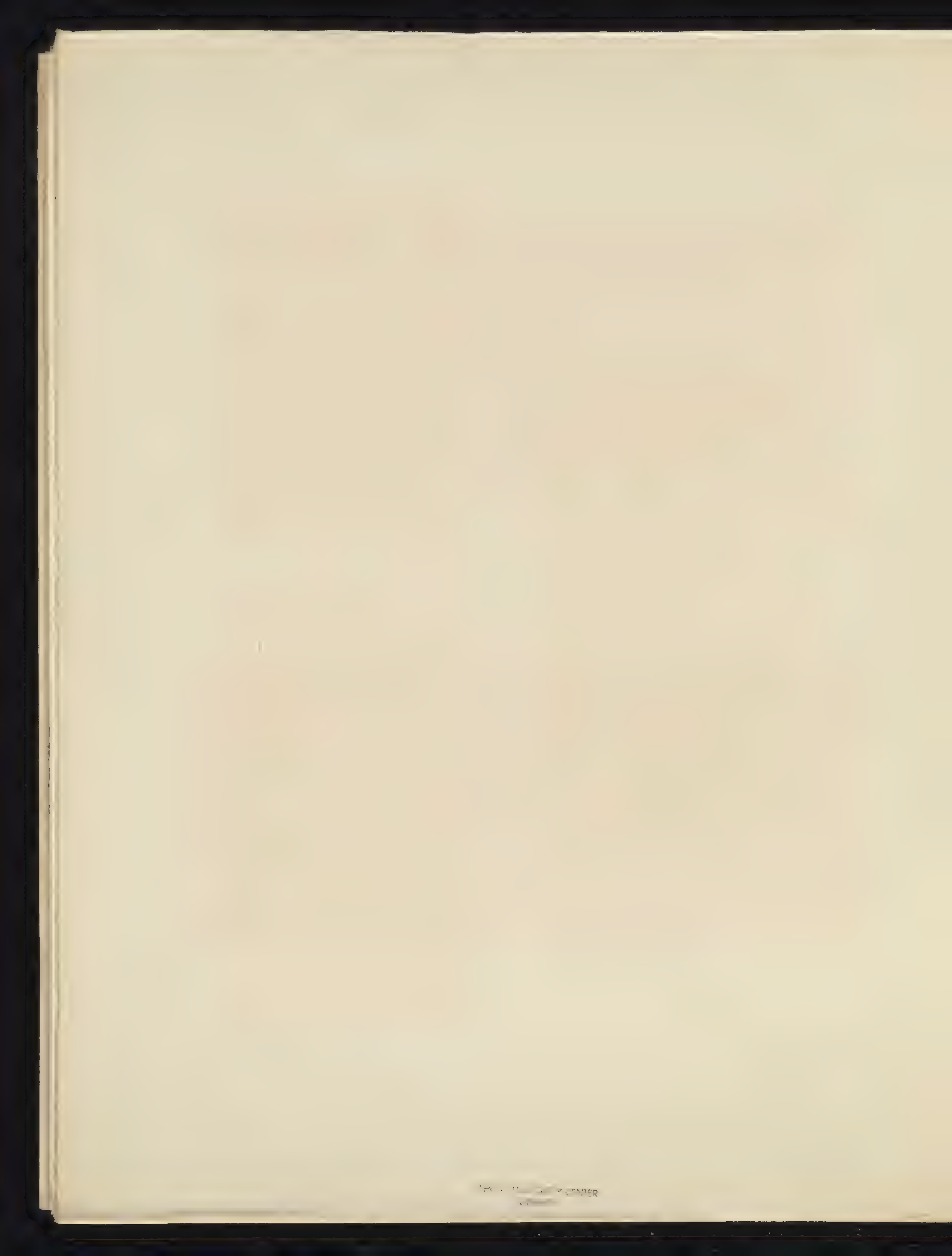


COFFRE À PANNEAUX DÉCORÉS D'ARMOIRIES
Meuble en chêne
Hôpital d'Alost.

159



COFFRE DÉCORÉ DE PANNEAUX À FENESTRAGES
Meuble en chêne
Musée du Steen, Anvers.


CENTER

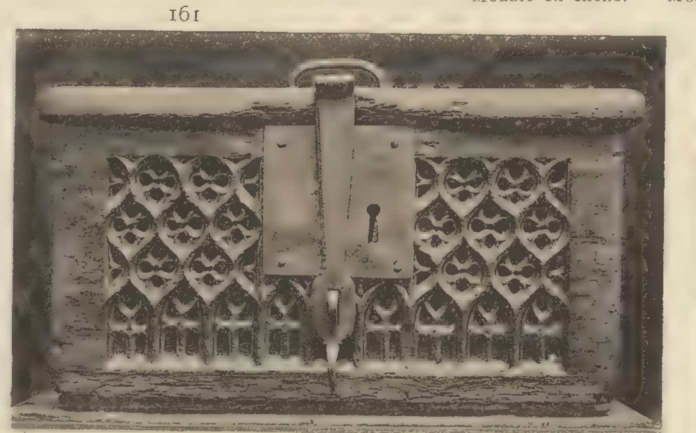


160



COFFRE DE LA CORPORATION DES CHAUDRONNIERS
Meuble en chêne. — Musée de Tournai.

161



COFFRET PORTATIF À FACE DÉCORÉE DE FENESTRAGES
Petit meuble en chêne
M. J. Moens, Lede.

162



COFFRET À DÉCORATION HÉRALDIQUE
Petit meuble en chêne
Musée d'Art industriel et d'Archéologie, Courtrai.

163



ARMOIRE DE BÉGUINE
Meuble en chêne verni. — M. Arthur Verhaegen, Gand.

164



COFFRE À MONOGRAMMES RELIGIEUX
Meuble en chêne
Musée d'Audenaerde.



CABINET EN ÉBÈNE

AVEC APPLIQUES EN IVOIRE, ORNEMENTS ET STATUETTES EN BRONZE, BUSTES EN IVOIRE ET CAMÉES

Meuble à décor incrusté

M. l'abbé Ernest van In, Bruxelles.

166



PORTE AUX ARMES DE COURTRAI
Vantail en chêne
Musée d'art industriel et d'archéologie, Courtrai.

167



PORTE AVEC PANNEAUX DÉCORÉS
Vantail en chêne sculpté (Bacchus et Cérès)
Baron G. van de Werve et de Schilde, Anvers.

168



BUFFET À UN CORPS, dit « RIBBANK »
Meuble en chêne et noyer
Collection van den Corput, Bruxelles.



169





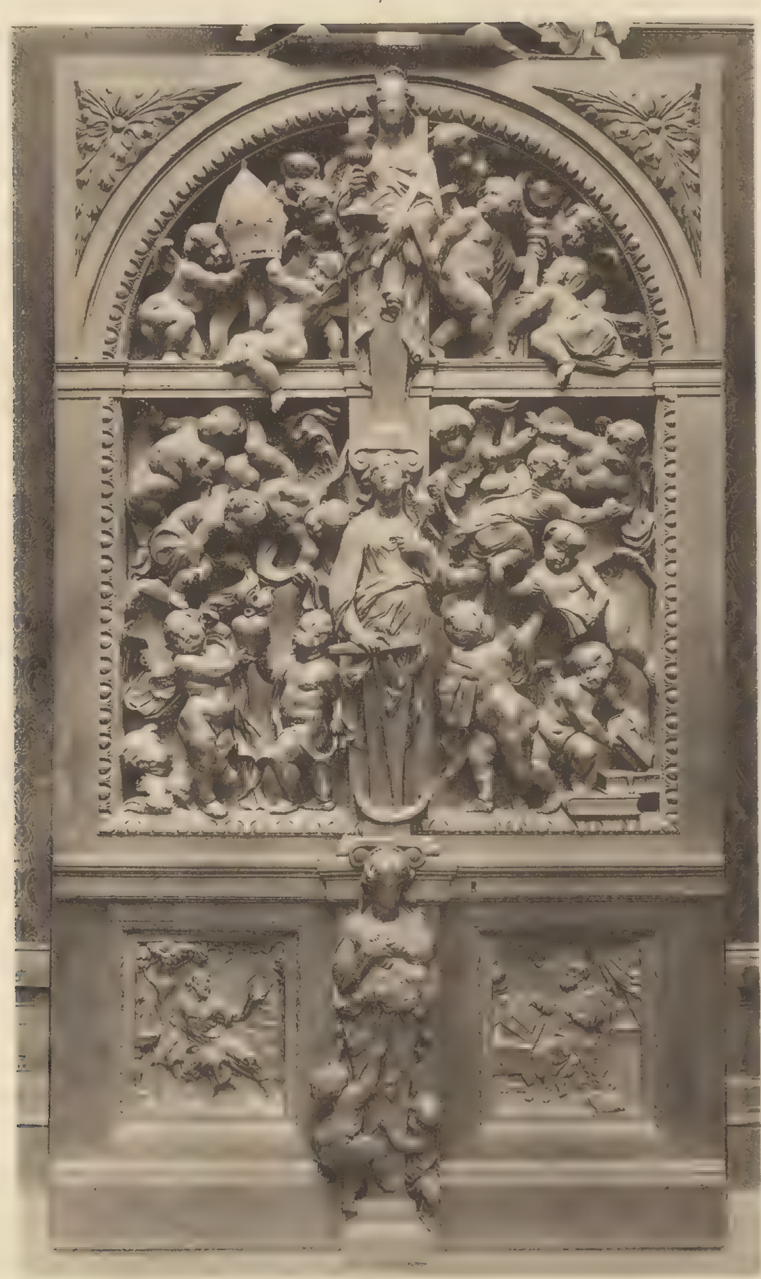
ARMOIRE À DEUX CORPS DE LA
GILDE SAINT-SÉBASTIEN DE DACKNAM
Meuble en chêne avec incrustation d'ivoire
Musée d'archéologie, Lokeren.

170



PRESSE ET ARMOIRE À LINGE
Meuble en chêne
Mme Andre Wauters, Gand.

171



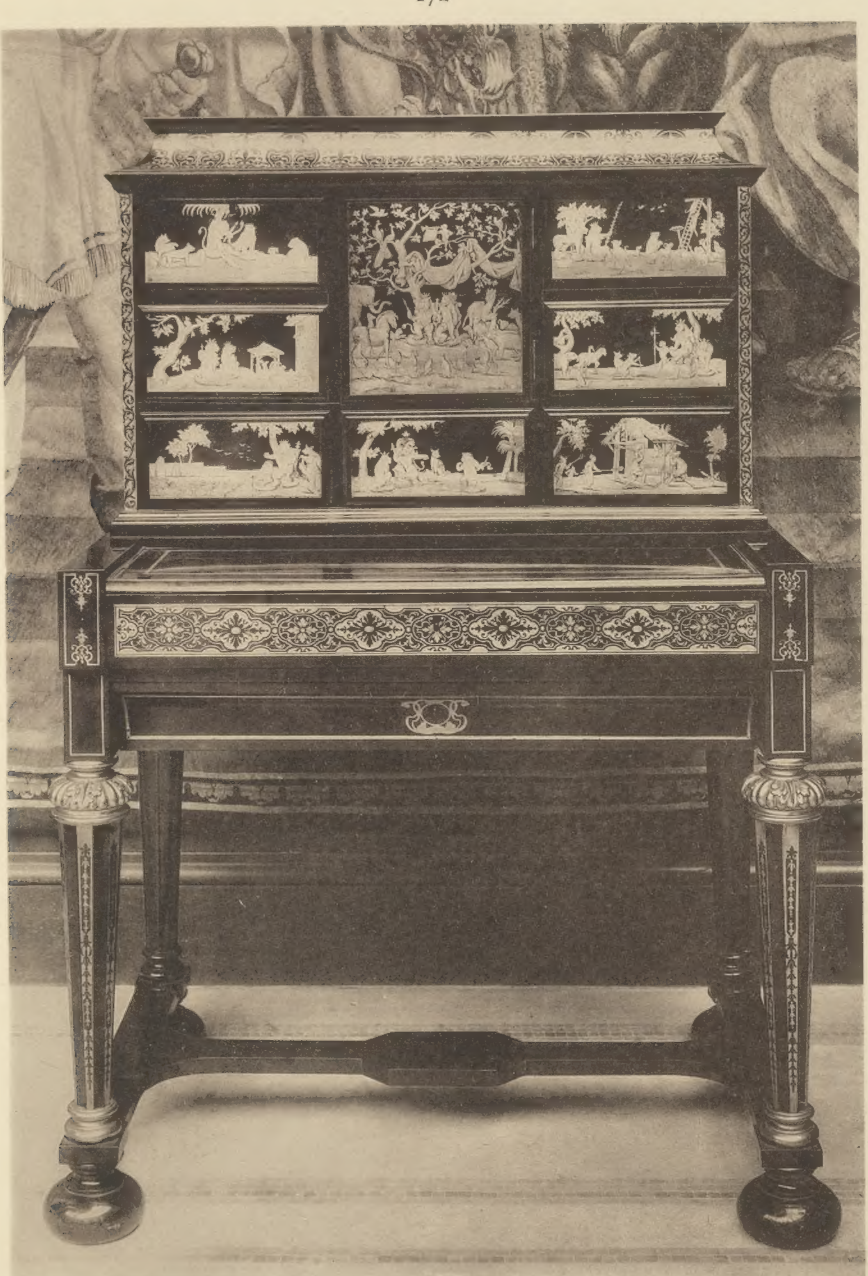
PORTE DE CHAPELLE

Deux vantaux et mauclair en chêne, sculptés par Mathieu van Beveren

Musée de Tirlemont.



172



BUREAU AVEC SCÈNES DU « ROMAN DU RENARD »
Meuble en palissandre à incrustations d'étain
Mme Ant. Janssens, née Ryelandt, Tamise.

173



LUTRIN
Meuble en chêne sculpté
Église Sainte-Walburge, Furnes.